
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00089038 4

Albrecht Dürers
Stiche und Holzschnitte

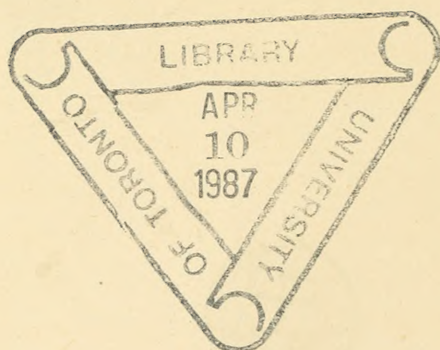
Von

E. Waldmann



Des Dürer-Buches zweiter Teil / mit 81 Vollbildern

Im Insel-Verlag zu Leipzig 1920



Dürers geistige Wesensart

In seiner Familienchronik hat Albrecht Dürer uns von dem Tode seiner Mutter erzählt, von diesem Schlag, der ihn tief traf und bekümmerte. Aber er hat sich nicht damit begnügt, niederzuschreiben, was dieser Verlust für ihn bedeute und wie sehr er seine Mutter geliebt habe, sondern er hat es uns nicht erspart, Zeuge zu werden dieses schrecklichen Sterbens. Genau und scheinbar ganz nüchtern zeichnet er den Hergang auf, wie der Tod ihr zwei heftige Stöße gegen das Herz gibt, wie die Krämpfe einsetzen und wie der Schweiß ausbricht – genau und interessiert, als sei er nicht der trauernde Sohn, der seiner Mutter den letzten Gebetstrost gibt, sondern ein beobachtender Arzt, der einen „Fall" aufnimmt.

Diese Haltung eines solchen Menschen in einer solchen Stunde befremdet den modernen, sentimentalen Leser zunächst ein wenig. Unsre Zeit neigt zu der Ansicht, dieses Verhalten verrate eine gewisse Gefühlskälte, und wer von dem Sterben eines geliebten Menschen im Innersten erschüttert sei, finde keine Zeit und keine Gedanken für die nüchterne Beobachtung des Tatbestandes. Doch das sind wandelbare Urteile, und wer Dürer wirklich kennen lernen will, tut gut, mit seinem Interesse gerade an diesem Punkte einer Hochspannung seines Wesens einzusetzen und von hier aus sich vorzutasten zur Erkenntnis auch seines ganzen Charakters.

So, wie er sich in jenem Augenblicke zeigt, war Dürer immer, ehrlich und unbekümmert. Er gab sich, wie er war, und machte

sich und den andern nichts vor. Denn es flossen ja nun einmal ein heißer und ein kalter Strom gleichzeitig durch sein Herz, und aus diesem Widerstreit, aus dieser Doppelbewegung seines Innern wächst seine Eigenart recht eigentlich hervor. Das Zwiespältige seines Wesens, das uns manchmal ungeduldig macht, war nicht nur ein Kompromiß mit ungelösten Dingen, nicht nur ein unentschiedenes Hin- und Hergezogenwerden von äußeren Einflüssen, sondern ebensosehr auch der Ausdruck seiner innersten Natur, der Ausdruck seines überquellenden Reichtums. Ein Gefühlsmensch von großer Leidenschaft begegnet sich in ein und derselben Seele mit einem rastlos neugierigen Forscher, ein Sinnenmensch von ungeheurer Stärke der Anschauung wird in einem fort beobachtet und kontrolliert von einem langsamen Theoretiker. Hingegeben ganz an die Wirklichkeit, an die Erscheinung, gleichsam hemmungslos in Anspruch genommen vom einzelnen, von dem Ding, das er gerade vor sich hat, wird er doch immer wieder beunruhigt von dem Ding an sich; wichtiger als der einzelne Fall, der ihn eben noch interessiert, wird ihm der typische Fall, ja der symbolische Fall. Und dieser Mensch, der kraft seines Realismus die Verschiedenheit der Dinge, die Abweichung vom Normalen so deutlich sah und so sehr empfand wie keiner vor ihm, ist doch immer heimgesucht von der Sehnsucht nach der Norm, nach dem Normalmenschen, den er zwar nicht kennt, aber an den er glaubt. Mitten in der herrlichsten Trunkenheit der Anschauung und der begeisterten Sinnlichkeit des naiven Schaffens fühlt er leise mahnend doch immer wieder „das Gesetz", das Warum der

„Verhältnis gegensätzlicher Forderung, das er s. Zeit zw. [illegible] u. [illegible] Willen, zw. Intuition u. Überlegung, zw. Schaut. u. Wissenschaft, zw. [illegible] [illegible] u. [illegible] Fleiß empfunden hat

Erscheinung und den Urgrund des Seins, des So- und Nicht-anders-Seins, und ganz unmerklich verstrickt ihn dies dann in hemmende Grübelei, in gedankliche Spekulation, ja in zögernd bizarres Spintisieren. Wenn man glaubt, einem handfesten Realisten bei der Arbeit über die Schulter zu schauen, hebt er plötzlich den Kopf, und man sieht in das blasse, vergrübelte Antlitz eines Mystikers und den rätselhaften Blick des Phantasten.

Ein solcher Mensch ist nicht einfach mit ja und nein zu kennen, er ist nicht einheitlich und klar übersehbar in seiner Kunst. Wir denken immer, in der Kunst sei das Primäre die Darstellung eines Erlebnisses, eines inneren oder äußeren, gleichviel, aber jedenfalls einer persönlichen Angelegenheit. Und dies war auch bei Dürer der Fall. Aber nicht dies allein. Wenn er die Wahrheit seines Erlebens schöpferisch gestalten, wenn er das Charakteristische der Erscheinung festhalten will, ist er damit allein noch nicht zufrieden, sondern wird sich dessen bewußt, daß er auch noch einer andern Forderung gehorchen muß, daß er, da er ein Künstler ist, damit auch die Verpflichtung übernommen hat, Schönheit zu schaffen, und wenn er in schwersten Kämpfen arbeitet, um der Gestaltenfülle seines Innern Herr zu werden, quält ihn die große Sphinx „Form", jene Form, die nicht in den Dingen selber liegt, sondern jenseits als Ideal aufgerichtet steht. So ist er im ewigen Kampf begriffen, Kampf mit sich und Kampf mit der Welt, die er nicht als etwas Gegebenes hinnehmen kann, als etwas Harmonisches und Organisches, sondern die er als Problem faßt und sich erst Stück für

Stück erobern muß. Da er die Welt als Chaos empfindet, tritt er ihren einzelnen Erscheinungen etwas wahllos gegenüber. Manchmal von einer geradezu großartigen, bis zum Heroischen gesteigerten Anschauung und, bei großen Stoffen, durchdrungen von der Weltbedeutung seines Gegenstandes, müht er sich doch gleichzeitig um intime Wirkung und verliebt sich in den Reiz des Alltäglichen. In den Augenblicken des höchsten Schaffens stolz und fast hochmütig herabblickend aufs Volk und nur von dem Ehrgeiz beseelt, es einigen wahren Kennern rechtzumachen, steigt er doch wieder in die Niederungen und redet mit dem Volk in seiner gewohnten Alltagssprache. Die Welt, die er aufbaut, ist seltsam weit und eng zugleich, die ewigen Gefühle stoßen sich hart im Raume mit kleinen und vergänglichen Empfindungen. Das Reich seiner Kunst, aus dem die herrlichsten Geschöpfe heraufgestiegen sind und in der es sich drängt von großer Gestalt, ist nicht ganz gereinigt von einer gewissen Verzwicktheit, es ist manchmal allzu irdisch, das „trübe Reich gestaltenmischender Möglichkeit" des Epimetheus. Bei keinem der ganz großen Künstler der Erde kommt so oft wie bei Dürer der Augenblick, wo man erst nach einem Zögern einsieht, daß er auch dies gemacht hat, weil eben Dürer manchmal nach zu vielem gleichzeitig greift und nicht immer fest zupackt, weil er sich gelegentlich von zu vielen Eindrücken und Absichten verwirren läßt und sich nach Augenblicken höchster Tatkraft gern der Beschaulichkeit hingibt. Aber das ist vielleicht gerade das spezifisch Deutsche an ihm, und erst, wer sich dies ganz klargemacht und diese Vielseitigkeit als Reichtum und Begrenztheit

deutschen Wesens durchschaut hat, wird Dürer ganz erkennen und diese Seltsamkeiten nicht mehr als störend empfinden, sondern sie als das manchmal bezaubernde und manchmal nur wunderliche Rankenwerk mitgenießen, da es doch nie so wuchernd auftritt, daß es den geraden und hohen Wuchs des ganzen Baus schädigen könnte. Der kalte Strom kühlt, aber er vereist nicht.

Daß er so vieles wollte und Dinge in sich vereinigte, die sonst nebeneinander herzugehen pflegen, liegt nun aber nicht nur an seiner eigenen inneren Anlage, sondern auch mit an der Zeit, in die hinein er geboren wurde und deren tiefsten Pulsschlag er in sich empfand. Er war ein typisches Genie der Übergangszeit, nicht ein Genie der Vollendung oder ein Genie der Neuerung, sondern ein wenig von beiden. Grünewald und Holbein haben es leichter, als einheitliche Größen empfunden zu werden: der letzte deutsche Gotiker, der sein mittelalterliches mystisches Gefühl hinströmen ließ und so subjektiv nur an seine Seele glaubte, daß er, das Genie des Gefühls, fast wieder zeitlos wirkt; und der unerschütterliche, objektive Begründer der deutschen Renaissance, das Genie der Erkenntnis, dessen Kunst schon zu seinen Lebzeiten eine gewisse Weltgeltung bekam. Aber weil Dürer weder ausschließlich das eine noch ausschließlich das andere wollte, sondern aus dem menschlichen Tiefblick und der menschlichen Gerechtigkeit heraus teilhaben mußte an beidem – so wie er in der Frage seines religiösen Glaubens, als Verehrer Luthers und als treuer Sohn der Kirche ja auch nicht das letzte Wort aussprechen konnte –, geht seine künstlerische Ent=

wicklung nicht in so geraden Bahnen wie die seiner beiden großen Zeitgenossen. Grünewald war noch nicht Renaissancemensch, Holbein war nicht mehr Gotiker oder wollte es nicht mehr sein. Dürer aber konnte sich der Wahrheit der Zugehörigkeit zu beidem nicht entziehen. Der große Colmarer schloß, nach einem einzigen, hoffnungslosen Versuch seiner Jugend, die Augen vor der südlichen neuen Schönheit, der englische Hofmaler leugnete jeden Zusammenhang mit dem herrlichen Barbarentum seiner gotischen Herkunft — aber Dürer konnte weder das eine noch das andere und kämpfte unter Herzbluten und schweren Opfern diesen Kampf von Anfang an bis zu Ende durch. Und diese Opfer, das sind die merkwürdigen Sprünge und Risse in seiner Entwicklung. Von seiner Nürnberger Lehre behält er nichts, sondern wirft sich der Schongauerschen Kunst in die Arme. Aber er sieht doch, woran es auch hier noch fehlt, an dem Verständnis für die organische Form, an der Beherrschung des Räumlichen, und er geht nach Italien, um dies zu suchen. Aber wie er da ist, beginnt nun nicht etwa ein großes Studium der menschlichen Figur und des Raumproblems im Sinne der Italiener, sondern er kopiert Zeichnungen und Stiche — und läßt dies dann ruhig liegen zu späterer theoretischer Bearbeitung. Dann, auf der Höhe seines Bildungsganges, abermals mit italienischer Kunst gesättigt, geht er daran, den großen malerischen Stil, den er in Venedig so schön begonnen hatte, auch in Deutschland heimisch zu machen — aber plötzlich läßt er wieder davon ab, aus nebensächlichen Rücksichten, und wird wieder der Graphiker mit der intimen Wirkung. Und das letzte=

mal, nach der niederländischen Reise, wo er den Kopf voll hat von genialen Bildideen und der wahren Monumentalität, nach der Deutschlands Kunst hungerte, wo er mit diesem Thema so weit ist, daß er die Bilder, die er innerlich fertig hat, nur noch zu malen braucht, da legt er auch dies wieder gemächlich aus der Hand und schreibt theoretische Bücher. Gewiß war es für ihn nötig, hiermit auch gedanklich klar zu werden und dies für die Zukunft festzulegen. Aber diese Bedenklichkeit hinderte ihn doch am großen Schaffen und machte die deutsche Kunst ärmer, als sie hätte zu sein brauchen. Überblickt man seinen Entwicklungsgang, so hat man den Eindruck, als habe er gerade die großen und entscheidendsten Taten seiner inneren Möglichkeiten immer wieder hinausgeschoben, um erst mit den Hemmungen seiner Natur fertig zu werden. Was da ist, ist sehr groß. Was hätte da sein können, so scheint es, wäre vielleicht noch größer geworden. Der kalte Strom in seinem Blutgang, das echt Deutsche in seiner Natur und der Widerstreit zweier Zeitalter und zweier Weltanschauungen haben aus ihm eine Gestalt von seltsamer Doppelheit gemacht. Wir müssen dies erkennen, aber wir brauchen es nicht zu beklagen. Ohne die leichten Schatten, die sein Bild hie und da verdunkeln, wäre es nicht so reich in der Beleuchtung, wie es jetzt vor uns steht. Nicht die Klarheit und Übersichtlichkeit allein ist etwas, sondern auch der Reichtum und das bezaubernde Zuviel hat sein ästhetisches Recht. Und es mußte doch wenigstens einmal einer in der Weltgeschichte dagewesen sein, der die große Zusammenfassung auch widerstreitender Dinge versucht hatte. Mag sie

manchmal verfehlt sein, in den Fällen, wo sie glückte, ist sie um so herrlicher und schöpferischer. Vielleicht ist unserm Zeitalter, das vom Baume der Erkenntnis genossen hat, diese Zusammenfassung von Sinnlichem und von Gedanklichem nicht mehr möglich, weil wir damit hoffnungslos in die reißenden Stromschnellen der Gedankenkunst hineingerissen würden. Bei Dürer war sie noch möglich. Wer das Blatt der „Melancholie" geschaffen hat, war im Anschauen so groß und so schöpferisch, daß alle andre Gedankenkunst daneben erscheint wie ein Schatten.

Dürers künstlerische Begabung

Was Dürer von Haus aus als künstlerische Begabung mitbrachte und wodurch er sich von dem Talent seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen unterscheidet, ist seine angeborene Feinfühligkeit gegenüber dem Plastischen, seine entwickeltere Empfindlichkeit für den Wert und die Bedeutung des Körperlichen. Die Menschengestalten der gotischen Kunst, die Geschöpfe Wolgemuts und sogar Schongauers, haben, mit Dürer verglichen, wenig Volumen; sie haben wohl Linie und Bewegung, aber man zweifelt, ob sie auch genügend Knochen und Skelett besitzen, um wirklich und für die Dauer lebensfähig zu sein. Dürer dagegen sagten die Dinge der Sichtbarkeit an der Figur mehr, bei ihm ist die Figur nicht nur etwas Runderes und Volleres und an sich Schwereres, sondern auch als Natureindruck etwas Energischeres. Man fühlt, dem Künstler, der sie gemacht hat, imponierte die Energie ihres Daseins in der Wirklichkeit, ihres Dastehens im Leben, die Wirksamkeit ihrer Schwere im Raum, und durch diese Stärke der Erscheinung und der Wirkung, dadurch, daß dieser Mensch die Menschen als etwas so Bedeutendes in der Welt empfand, hat das Geschlecht, das er hervorzauberte, etwas so Energisches und Ausdrucksvolles bekommen. Die Dürerschen Menschen sind alle miteinander verwandt. Ein Geschlecht mit ausgearbeiteten Schädeln und Gliedern und zugleich mit mächtig schwellendem, blühendem Fleisch, nicht nur das eine oder das andre, sondern beides zugleich; diese Mischung ist das Wichtige. Immer ist dieser Sinn

für das Strotzende und Schwellende, Üppige und Starke durchsetzt mit der Freude an Knoten, Ecken und Kanten. Und umgekehrt. Das gotische Ideal der schmächtigen, sehnigen Eleganz ist von Anfang an sein Ideal nicht mehr, er macht die Muskeln runder, die Flächen gewölbter und die Gelenke kugeliger. Aber später ist ihm das neue Ideal, das Renaissanceideal, auch wieder nicht recht. Da fehlt ihm dann auf einmal die Knorrigkeit und das Nervige, und so gibt er die Rücken und die Schultern felsiger und schroffer, und an mächtige Glieder setzt er dann eine wüst zerschlissene Kniescheibe oder einen heftig spitzen Ellbogen. Fülle und Schärfe gibt er immer durcheinander, und diese Mischung ist das eigentliche Formenelement, in dem seine Geschöpfe leben. Starkes, eigenwilliges Gewächs überall. Er macht mit Vorliebe alte Männer und Jünglinge, die Gestalt des reifen Mannes tritt bei ihm ein wenig zurück, das Beruhigte und Gleichmäßige in ihr muß ihm etwas ausdruckslos erschienen sein. Seine Greise, unter denen sein Liebling der alte Hieronymus ist, haben hagere sehnige Körper, aber durchaus nicht verfallen oder ausgemergelt im Fleisch, selbst als Büßer nicht, und seine Jünglinge mit den scharfen, sehnigen und rassigen Figuren fallen auf durch zu große und dicke Köpfe. Schön und charakteristisch ist ihm der Körper, der entweder schon alles geleistet hat oder noch alles leisten soll und sich von Energien spannt. Schön und charakteristisch ist ihm ein und dasselbe. Nur wenn man das Motorische in einem Körper fühlt, ist er zufrieden. Dieser Sinn für das Charakteristische und Ausgearbeitete führt ihn manchmal zu Übertreibungen, er sucht zeitweise das

Extreme und verliebt sich in das Anormale, „wüste Viechkerle" und verlotterte Handwerksburschengestalten sind ihm dann auch noch recht, und selbst wenn er Mißgeburten zeichnet, ist man durchaus nicht immer sicher, daß hier nur das wissenschaftliche Interesse am Werke war, sondern man glaubt, auch hier eine ästhetische Freude am Häßlichen zu spüren. Dieser Künstler, der sich zeitlebens um die Hinstellung und Auffindung des Ideal- und Normalmenschen mühte, hat eigentlich sehr wenig Normalfiguren gezeichnet, trotz der vielen konstruierten Figuren und Köpfe. Sein Adam und sein bärtiger Sebastian sind gegenüber der Fülle wunderlich charakteristischer Typen doch Ausnahmeerscheinungen.

Auch vor der Gestalt des Weibes macht sein Verlangen nach mächtigem und straffem Formeneindruck nicht halt. Seine Frauen sind selten rein weiblich und zart, selbst die Madonnen oft hart und schwer im Gewächs. Nur die Mädchenengel haben manchmal eine feine Lieblichkeit und, wie er selber gesagt haben würde, „Lindigkeit" – wenn er nicht vorzieht, ihre Rolle durch die von ihm erfundenen Männerengel spielen zu lassen. Auch am Frauenkörper reizte ihn vornehmlich das Fleisch als starke Masse, noch seine Hexen, sonst doch immer Gerippe, sind auf dem einen Stich quellende Massen. Selbst da, wo er Idealfiguren schafft, läßt er die ihm eigene Formphantasie walten. Sein „Großes Glück", die Flügelgestalt auf der Kugel, die als Nemesis über die Erde schwebt, erdrückt mit ihrer Formenfülle die Welt, und die Fülle ist nicht nur Größe und Macht, sondern echt Dürersche Mischung, ein Weib mit strammen Beinen und

nervigen Männerschenkeln, herausgetriebenem Bauch, überarbeiteten Gelenken und dicken Füßen. Nur selten macht er ohne Zwang eine anmutige Gestalt, wie in der „Genovefa", die mit ihren kleinen kugeligen Brüsten einerseits und der feinen Rundheit ihrer Formen anderseits auch wieder nicht dem gotischen herben Modeideal gehorcht. Seine Eva vom Adam-und-Eva-Stich von 1504 ist merkwürdig schwer gegenüber dem zarteren Adam, und die Eva auf der Vertreibung aus dem Paradiese, in der Vorliebe für starkschwellende Form, steht schon fast im Gebiet des Grotesken. Die Jungfrau in der „Melancholie" wirkt wie eine Virago, und die Mädchengestalten auf dem Triumphwagen sind Gewaltsweiber von strotzender Kraft.

Es ist hier, wo es sich zunächst um Dürers Verhältnis zur Wirklichkeit, um seine Begabung für das Sichtbare handelt, nicht die Stelle, zu fragen, wieweit seine Vorliebe für seinen besonderen Typus etwa bewußter Stilwille sei, absichtliche Steigerung im Sinne seiner ganzen Bildwirkungen. Höchstens könnte man hier fragen, wieweit diese so ausgesprochene Vorliebe für das Harte und Grobe, selbst bei Frauenfiguren, auf dem Zufall des ihm zur Verfügung stehenden Modellmaterials beruhe. Und sicher hat man daran zu denken, daß die weiblichen Modelle, deren er in Nürnberg habhaft werden konnte, nicht sehr zahlreich waren und keine Auswahl nach Belieben boten. Die Idealgestalt der Nemesis, des „Großen Glücks", sieht er einer Nürnbergerin von nur bedingter Schönheit ähnlich, stark gewachsen, doch unharmonisch ausgebildet. Aber es gab auch feinere und mildere Figuren, wie seine „Genovefa" zeigt;

und wenn er gerade da, wo er eine Frauengestalt göttlicher Art gibt, zu derart knorrigem Gewächs seine Zuflucht nimmt, so weiß man, daß hier nicht nur die Not zur Tugend ward, sondern daß dies ihm Freude machte und seinen Formenhunger befriedigte. Er wollte starke Plastik um jeden Preis, weil er die Schönheit des Plastischen an sich, ganz gleich ob schön oder häßlich, mit einer ganz neuen Sinnlichkeit empfand, vielleicht bis zu einem gewissen Grade bewußt empfand. Ein Mensch, der schon in seiner Jugend soviel genauer zusieht als seine Zeitgenossen, der mehr Individuelles, mehr Formen, mehr Formenmischungen und mehr Formenmöglichkeiten wahrnimmt als die andern, der sich mit Leidenschaft festsaugt an der Vielheit und Mannigfaltigkeit der Erscheinung, wird sich, wenn auch vielleicht erst nachträglich, in gewisser Weise doch darüber klar geworden sein, daß er sich von den andern unterschied. Hier lag eine Gefahr für seine Existenz, die Gefahr des Sichverlierens an das allzu Individualistische, etwas wie eine Gefahr des Realismus. Aber die Leidenschaft, mit der er sich in alle die tausendfältigen Variationen der plastischen Form verliebte, erfuhr eine Bändigung, die heiße Sinnlichkeit des Anschauungsmenschen ward in ein ruhigeres Bett gelenkt durch die Nachdenklichkeit des Theoretikers, und man könnte, übertreibend, sagen, dies theoretische Bemühen um den Normalmenschen und die beweisbare Idealfigur, das den siebenundzwanzigjährigen Dürer überfällt und dann nicht wieder losläßt, sei auch ein wenig Angst vor dem eigenen Mut gewesen, weil er nicht wußte, wie er sonst mit dieser Welt der abertausend Figuren, die er zuerst als Figur empfand und also ent-

deckte, fertig werden würde. Der kalte Strom in seinem Blutgang hatte auch etwas Gutes.

Die größere Reizbarkeit und Empfindlichkeit seines Auges für die Form und ihren körperlichen Wert ging nun aber Hand in Hand mit einer andern ihm angeborenen Eigenschaft: dem lebendigen Sinn für das Stoffliche der Gegenstände. Weil er besser und durchdringender sah, weil er näher zusah als die andern, entdeckte er an den Dingen, lebendigen oder toten, einen ganz neuen Reiz der Oberfläche. Die Stoffe, aus denen die Erscheinungen bestehen, sagten ihm etwas Neues, und er vertiefte sich in ihren Charakter. Das hatten die gotischen Stecher nicht getan oder nur in ganz beschränktem Maße, eigentlich nur bei dem Metall hatten sie, die von dem Goldschmiedehandwerk, der Metalltechnik herkamen, sich eingelassen auf genaue Beschreibung der Metallwirkungen, des Glänzens, Spiegelns und Reflektierens, so wie etwa Schongauer in seinem berühmten Kupferstich vom Weihrauchgefäß. Dies kannten sie aus eigener Erfahrung, sozusagen von Berufs wegen. Sonst aber waren ihnen die unzähligen Formen der stofflichen Erscheinung und die Tausende von Arten des Materialreizes stumm geblieben. Ein Gewand ist ihnen ein Gewand, und man sieht nicht, woraus es gemacht ist. Dürer aber, aus angeborener sinnlicher Neugier, registriert nicht, wie sie, auf abstrakt zeichnerischem Wege die Tatsachen, sondern charakterisiert genau und müht sich, die Wirkungen des Stoffes wiederzugeben und zu unterscheiden. Er fühlt sich ein in die Oberfläche und bis unter die Oberfläche, man sieht einem Mantel an, ob er aus Wolle, Leder, Seide oder Leinen ist, er

hat das oft angefaßt, und wenn er es mit den Fingern wußte, mit den Augen noch festgestellt, wie weich die Wolle aussehen muß und wie fest zugleich, um Wolle zu sein, in was für Falten gestärktes Leinen bricht, wie glatt die Seide ist und wieviel Licht sie zurückstrahlt, wie fest und grob sich die nackte Haut eines Jünglings spannt und wie seidig und glatt die eines jungen Weibes, wie pelzig das Fell der Katze im Zimmer des heiligen Hieronymus wirkt und wie struppig das des Hundes, der den Ritter trotz Tod und Teufel begleitet. Er sah nicht summarisch und nach Begriffen, sondern unkonventionell und ganz auf den Einzelfall gerichtet; der heimliche Naturforscher in ihm wollte die Struktur eines Gewebes, die Maserung eines Holzwerks beherrschen und unterscheiden von dem Aussehen andrer Arten.

Die Gotiker der späten Zeit sind nie, so scheint es, über eine grüne Wiese gegangen, und sie haben den Wald vor Bäumen nicht gesehen. Die Natur, die Landschaft, interessierte sie nicht mehr oder wenigstens nicht mehr im menschlichen Natursinne. Ihre Andeutungen von Landschaft im großen wie im kleinen wirken schematisch und dienen ihnen von vornherein etwas artistisch im Bildsinne, das Linienwerk eines Baumes unterstützt bei ihnen immer gleich den Charakter des gesamten Linienausdrucks; künstlerisch oft sehr schlagend, aber vielleicht allzu künstlerisch. Wo Schongauer sich einmal bei einem Baum tiefer auf ihn einläßt als auf die Wirkung seines so oder so gebrochenen Linienwerkes, geht er leicht in die Irre. Der Baum, unter dem sein Johannes auf Patmos sitzt, ist ausnahmsweise einmal seiner Art nach erkennbar, es ist eine Eiche, wie man an den Blättern sieht.

Aber eine Eiche stand da nicht auf Patmos, und so beruht auch hier sein näheres Charakterisieren nicht auf einer wirklichen Beherrschung des Natürlichen. Dürer sieht viel naiver und frischer. Er kennt die Dinge intimer und hat sich vergraben in ihre Eigenarten. Ein Baum ist bei ihm nicht schlechthin ein Baum, sondern eine Föhre oder Kiefer oder eine Linde, er weiß, daß die Rinde einer Eiche schrindiger und zerklüfteter ist als die seidig glatte Haut der Buche oder Birke, der Sinn für den Unterschied von glatt und rauh, zart und grob, ist in ihm entwickelt, er gibt nie das Weiche, Lappige des Bärenklaus mit denselben Linien, wie das Stählerne, Reißende der Wasserbinsen. Das ist nicht nur eine Frage vom Können des Kupferstechers und der technischen Tätigkeit, sondern eine Frage des Sehens und Gefühls. Im Können waren die Gotiker als Stecher fast ebenso weit wie Dürer; das Weihrauchgefäß mit seiner starken Charakteristik des Metalls ist eine unmittelbare Vorstufe zu Dürers Helm auf dem Löwenwappen mit dem Helm. Aber gerade diese Tatsache beweist, daß Dürer mit offeneren Augen und lebendigerem Interesse in die Welt sah, er blieb nicht bei dem stehen, was er zufällig von Haus aus wußte, sondern eroberte sich von hier aus Stück für Stück die Welt des Sichtbaren.

Diese Lust der sinnlichen Einfühlung und diese Freude am Reiz der Oberfläche hätte wohl eine Gefahr werden können, wenn sie beschränkt geblieben wäre auf das nur Oberflächliche der Dinge. Man kann auf diese Weise zu einem äußerlichen Abmaler werden, zu einem Spezialisten der täuschenden Wirkung.

Hiergegen war Dürer gefeit durch den heimlichen Naturforscher in seiner Seele. Wenn er mit Genuß stehengeblieben war vor einer Eiche und die harte Schönheit ihrer Rinde auswendig gelernt hatte, dann war er ja noch nicht zufrieden, sondern er wollte nun auch wissen, warum das alles so rissig und schroff aussah, und wollte ergründen, wie das gewachsen war, dieses Eichenholz. Und wenn er sich freute über die zarte Erscheinung eines Grasbüschels, dann vertiefte er sich, von der Form ausgehend und im Geiste die Form nachmodellierend, so gründlich in das Geheimnis, wie das aus der Erde kommt, bis er sozusagen das Gras wachsen sieht. Er begnügte sich nicht mit der Form des Gegenwärtigen, sondern sah hinein in das Werden. Seine Bäume sind oft windzerzaust und im Sturm um ihre Achse gedreht und geschleudert, seine Felsenwände aus den Steinbrüchen sind nicht nur rissig und zersplittert, sondern sie zeigen ihre Falten und Spalten so deutlich, daß man das geologische Geschiebe zu sehen glaubt, in Urzeiten zurückreichend, dem sie ihre Gestalt verdanken. Und wenn er eine Mulde im Erdreich zeichnet, dann schieben und ziehen die Linien des Stichels oder des Holzschneidemessers so hartnäckig und so drängend, daß man meint, dieses Drängen und diese Bewegung sei die Erdbewegung selber, die solche Form erst hervorgerufen hat.

Alles dies, was hier nur an einigen wenigen Beispielen angedeutet werden konnte, was sich aber mühelos durch alle die zahllosen Äußerungen seines Interesses am Stofflichen weiterverfolgen ließe, ist nicht etwa belanglos und nur als persönliche Liebhaberei zu werten, sondern hat fast entscheidende Bedeutung

für den Gesamtcharakter seiner Kunst. Weil er in so vielen Formen, kleinen und großen, sah, ist sein Stil so reich und charaktervoll geworden. Die Dinge, deren Oberfläche und stofflicher Charakter ihn vornehmlich reizte, haben abgefärbt auf seine ganze Formensprache. Das Knorrige und Wetterharte, das Rissige und Schründige, aber auch das Metallische und Eiserne, das eigensinnig Gedrehte seines Stiles bezieht einen Teil seiner Kraft aus diesen Quellen. Weil er seinen Blick mit solcher Leidenschaft einbohrt in zerwühlte, zerknitterte, zerzauste und struppige Naturformen, weil er sich berauscht an den vielen Kanten und Ecken und Unebenheiten, hat sein Strich schließlich dieses Stoßende und Durcheinandergeschlungene bekommen, das für den Dürerstil so charakteristisch ist und selbst da noch spürbar bleibt, wo er, wie im Triumphbogen und in den Randzeichnungen zum Gebetbuch, dem Renaissanceideal der beruhigten ausgeschwungenen Linie huldigt.

Daß Dürer nun mit seiner durch den stillen Forschertrieb verständnisvoll disziplinierten Sinnlichkeit so unendlich viele neue Dinge in der Welt aufdeckte, daß er sie ansieht, als hätte noch nie einer vor ihm sie angesehen, so frisch, so naiv, so unschematisch, daß er sie in Wirklichkeit erst geschaffen zu haben scheint, dies hat natürlich einen tieferliegenden menschlichen Grund, und das ist ein starkes ihm angeborenes N a t u r g e f ü h l. Neben der gotischen Kunst wirkt seine Kunst plötzlich wie der Glanz der Jugend neben einer Greisenerscheinung. Sein Vater hatte ihn jung auf Reisen geschickt, damit er sich umtue bei den Meistern seines Faches. Es ging ihm wie Saul, er zog aus, um seines

Vaters Eselin zu suchen, und er fand ein Königreich: die deutsche Landschaft. Was er da in seinen Mappen mitbrachte von seiner ersten italienischen Reise, die herrlichen Landschaftsaquarelle aus Tirol und vom Brenner und aus Oberitalien, und was er dann bei seinem jugendlichen Herumstreifen bei Nürnberg und im Frankenlande unmittelbar von der Natur aufnahm, zeigt einen ganz neuen Menschen. Einen, der wirklich begeistert ist von der Schönheit dieser Erde, der eine Landschaft nicht auf ihre Brauchbarkeit für einen Bild- oder Kupferstichhintergrund ansieht, sondern sie als etwas Ganzes und Selbständiges empfindet und sich an ihrer Schönheit berauscht. Alles andre Deutsche aus dieser Zeit wirkt hierneben trocken geographisch und stimmungslos. Der junge Dürer sah Erscheinungen in der Natur, die einen ganz großen Landschaftsmaler erwarten lassen, die Landschaft aufgebaut aus Licht, Luft und Farbe, in großer einheitlicher Gesamtstimmung. Seine Ansicht von Trient, so topographisch genau und doch so malerisch in ihrem Gewoge blauer und grüner Töne, mit farbiger Luftperspektive und den feinsten flimmerndsten Reizen der Beleuchtung über dem spiegelnden, dunstigen Wasser; und sein Blatt vom Dorfe Kalkreuth, mit der unbekümmerten, rücksichtslosen Art, wie die Häuser als Massen in das Terrain gesetzt sind; wie das Terrain, dieser Talgrund und dieser Wiesenabhang räumlich fest steht; – und alles dies ausgedrückt nur durch die räumliche Richtigkeit der Farbe, dies spricht von einem geradezu genialen Naturgefühl und von einem Sinn für die große Wirkung des Ganzen, neben dem auch die besten Leistungen der Niederländer, etwa die Ka-

lenderbilder in den Gebetbüchern oder die schönen Landschaften im Breviarium Grimani, sowie die Landschaftseroberungen Piero della Francescas oder des reifen Giovanni Bellini, doch noch befangen und unfrei und vom Zweck noch nicht genesen erscheinen. Bei einem Menschen, der die Wunder der Natur mit dieser Stärke empfindet und derartige Landschaftserlebnisse durchmacht, begreift man, daß er mit allen Dingen in Wald und Feld in einem ganz persönlichen Verhältnis steht und daß ihm die Geheimnisse der Natur offen vor Augen liegen. Grünewald, Altdorfer und Cranach, so groß sie auch sind, beherrschen doch nur Provinzen des Weltreiches, das Dürer in seiner Jugend erschlossen hat. Derartige Gesamtstimmungen einer Landschaft hat keiner von ihnen gegeben, sie haben die Dinge nur vertieft und intim gemacht.

Man hat gelegentlich beklagt, nicht nur, daß diese Offenbarungen Dürerscher Kunst gleichsam unter Ausschluß der Öffentlichkeit in seinen Mappen ein ungestörtes Dasein führten und verloren waren, bis dann die Holländer des 17. Jahrhunderts diese Welt für sich wieder neu entdeckten, sondern auch, daß so wenig von diesen Eroberungen in seine eigenen Werke überging; daß dieser geniale Landschafter sich vor der Mitwelt fast versteckte. Diese Klage ist nur bis zu gewissem Grade berechtigt. Gewiß hat er keine Landschaften gemalt. In der damaligen Kunst wäre kein Platz dafür gewesen. Aber in seine Werke, und gerade und besonders in seine graphischen Werke wurde doch sehr viel von dieser neuen Kunst hinübergerettet, und man kann beinahe sagen, daß es vornehmlich dieses neue Landschafts-

gefühl ist, durch das sich Dürers Kunst von der seiner deutschen Zeitgenossen grundsätzlich unterscheidet. Nachdem er sich in seinen Erstlingswerken, wie der „Heiligen Familie und der Heuschrecke", dem „Liebesantrag" oder im „Kurier" der Landschaft gegenüber noch ein wenig zaghaft geäußert und über Schongauer hinaus nur den Schritt nach größerer Verfeinerung im einzelnen gewagt hatte, bricht sich die neue Freude an der Welt, die begeisterte Erinnerung an das, was er auf seinen Fahrten so genossen hatte, doch sehr bald unwiderstehlich Bahn. In einigen Holzschnitten der Apokalypse, besonders in der Szene, wo die Engel mit den Drachen in den Lüften kämpfen, sehen wir das neue Raumgefühl verwirklicht. Jetzt ist die Landschaft nicht mehr nur ein Hintergrund, der aus begrifflichen Andeutungen besteht und aus verschiedenen Requisiten kulissenartig zusammengesetzt wird, sondern ein einheitlich zusammenhängender Raum, den das Auge in einem fast körperlichen Wohlgefühl aufnimmt, in dem der Blick wandert und sich ergeht und dessen Weite und Ferne lockt und begeistert. Dürer war höher hinaufgestiegen auf die Berge als die andern, die Talmenschen, und hatte die Schönheit der Erde in ihrem ruhigen klaren Daliegen gefühlt und den unendlichen Raum mit einem Blick durchmessen. Und Erinnerungen an seine persönlichen Erlebnisse sind die Felsenlandschaften, die er auf seinen Kupferstichen der Buße des heiligen Chrysostomus und des büßenden Hieronymus anbringt. Er hat sich in das Verhältnis von Stein und Erde vertieft, wie das wachsende Erdreich die Felsen sprengt und die mächtigen Steinplatten hochhebt, und wie die Felsen gewachsen

sind und in kantigen, schroffen Brüchen absplittern und verwittern. Stillebenhaft, mit der liebevollsten und intimsten Versenkung gab er diese Wunder der Natur wieder. Das große Blatt vom Herkules, in Kupfer gestochen, auch „Eifersucht" genannt, sieht aus wie eine Variation eines italienischen Themas, des Orpheustodes, den er in einer Zeichnung einmal kopiert hat. Aber man muß sich die Bäume ansehen und die Art, wie er sie mit seinem innersten Gefühl durchdringt und belebt, wie er sich einfühlt und einbohrt in die drehende Bewegung der kahlen Äste und wie er das feine Zittern des Laubes miterlebt, um zu begreifen, daß hier einer kommt, dem die feine Poesie des deutschen Waldes im Blute sitzt, jene Poesie des Wirklichen, ohne die seine berühmtesten Stiche, wie der vom heiligen Eustachius, dem Waldheiligen und der vom Ritter, Tod und Teufel, nicht entstanden wären und die sogar seinem etwas formal lehrhaften Proportionenstich von Adam und Eva ein wenig von der Kälte der Konstruktion nimmt. Zum ersten Male in der deutschen Kunst sind Landschaft und Figur nun gleichwertig im Bilde, ja manchmal spielt die Landschaft die größere Rolle. Zwar beruhigt sich das gelegentlich wieder, um die Zeit seiner Meisterperiode in der Graphik, bald nach der Zeit der großen Gemälde, um 1512 etwa, wird er sparsamer und karger mit der Landschaft und läßt die Figur dominieren. Die Felslandschaft auf dem radierten Hieronymus von 1512 wirkt seltsam zurückhaltend und einfach, und die Steinklötze, auf denen die Madonna der heiligen Familie desselben Jahres Platz genommen hat, sind nüchtern wie die Hintergründe bei den Italienern des großen Stiles, die nur

das Nötigste geben. Aber das war das Wahre und Echte der Dürerschen Natur nicht. Ganz wohl ist ihm, dem unverbesserlichen Wanderer, doch nur, wenn er, wie im Meerwunder, eine südliche Küstenlandschaft aufbauen kann, und sei es auch nur eine geträumte, mit klaren Massen und Flächen, mit dem Aufblitzen im Licht hinten am Horizont und blendenden Wolken vor dunklem Himmel. Das werden dann auch seine schönsten Motive im Marienleben, in der Szene der Heimsuchung zum Beispiel, wo eine endlose Voralpenlandschaft daliegt im Licht, tief und weit und groß und manchmal von schwebenden Wolkenschatten getroffen. Die Fülle des Lichtes über der Erde hat er, so scheint es, als erster geliebt. Seine Maria mit der Birne im Kupferstich von 1511 wäre nicht so schön und zart ohne diese demütige Begeisterung für das Verklärende der Lichterscheinung, mit der leuchtenden Ferne. Mag sie deshalb nicht ganz so monumental wirken wie das Hieronymusblatt und die heilige Familie, in denen er verzichtet auf dieses Zuviel, am Ende war das dort Gewonnene doch den weisen und strengen Verzicht nicht ganz wert, und als er dann ein halb Dutzend Jahre später, in seiner sogenannten kalten Periode, einmal vors Tor geht, um sich die merkwürdige Kanone und die türkischen Soldaten da abzuzeichnen, die bei einem Dorfe kampieren mochten, da lebt wieder seine ganze Jugend mit all ihrer Naturbegeisterung und all ihrem Jubel über die Schönheit der Erde auf. Das fängt mit artilleristischem Interesse und ethnographischer Neugier im Vordergrunde an, aber bald wird er überwältigt von dem zufälligen Eindruck da draußen, und nun läßt er den

Stift laufen und seinem schweifenden Auge folgen, er zeichnet, so wie damals in dem frühen Aquarell vom Flecken Kalkreuth, die Häuser mit den tiefen Dächern, unter Bäumen versteckt, und das durcheinandergewürfelte Gewirr der ganzen Siedelung, mit dem Weg dazwischen, den schönen Wiesen, auf denen Pferde weiden, die Bäume dahinter und dann, im Licht strahlend, die Ebene, die langsam ansteigt zu schönen unwirklichen Bergrücken, und zum Schluß lügt er noch ein Stückchen Meer hinzu, eine traumhafte Küste, als selige Ferne. Gewiß ist phantastisch geworden, was so nüchtern anfing. Aber es wäre überhaupt nicht geworden ohne dieses ganz starke und sehnsüchtige Naturgefühl und diese Landschaftsliebe, die ihn als jungen Menschen plötzlich überfallen hatte und die er nie ganz wieder los wurde. Ihr verdankt er manche seiner großartigsten poetischen Schöpfungen. Was wäre denn die Nemesis, das „Große Glück", wenn er damals, als er diese Traumgestalt ersann, nicht in seiner Erinnerung das Erlebnis zur Hand gehabt hätte, das Erlebnis an den Tag, als er in Tirol auf einem Berge stand und tief unter sich das Dorf Klausen sah, und das nun daliegt, winzig und fein, wie ein Riesenspielzeug, behutsam aufgebaut und hingestellt in den Winkel des Flusses, ein kleines Stück Welt, nun preisgegeben der unbekümmerten Gewalt himmlischer Gestalten. Und was wäre der Traum von der Entführung auf dem Einhorn geworden, wenn er nicht von früher her das Wesen geheimnisvoller Felsen so genau gekannt hätte, daß er diese Gebilde, die er in dem frühern Stich vom heiligen Hieronymus in aller Realität gegeben hatte, nun mit hineinreißen kann in

den tobenden Strudel der dämonischen Bewegung, in dem das Erdreich sich aufbäumt, so wie das Einhorn, und die Felsen durcheinanderkrachen und schüttern, wie die Blitze, die dieses Geschehnis fahl beleuchten. Die große Phantasie seiner Seele ist keine gedankliche Phantasie, sondern Naturphantasie, und als solche ist sie fest verankert in einem Naturgefühl, in einem Erleben der Wirklichkeit, in einem Realismus. Dieses Naturgefühl, aus einem innigen Verhältnis zur großen und kleinen Natur herausgewachsen, konnte man damals, als Dürer jung war, nirgends lernen und niemandem absehen oder nachempfinden, denn das gab es damals nicht. Es ist Dürers geistiges und seelisches Eigentum. Er hat es mit auf die Welt gebracht.
Wir wollen an dieser Stelle nicht untersuchen, was er in formalkünstlerischer Hinsicht mit diesem Erbe seiner selbst gemacht hat, wie er aus diesem Landschaftsgefühl seinen Stil, den Stil der Großräumigkeit und Weiträumigkeit entwickelte. Hier war es uns nur darum zu tun, seine ihm angeborenen künstlerischen Gaben kennenzulernen, zu sehen wie er der Wirklichkeit gegenübertrat und was ihn an der Welt besonders reizte und interessierte. Die Reihenfolge, in der wir diese Gaben aufzählten, mag willkürlich sein. Möglich, daß erst aus diesem Landschaftsgefühl sein so entwickeltes Interesse für die Stofflichkeit und das Fühlbare der einzelnen Dinge herrührt und daß sich dann erst aus diesem Sinn für die „taktilen Werte", für die „Greiflichkeit", seine schöpferische Empfindlichkeit für das Plastische überhaupt und schlechthin erklären läßt. Das wird man nie eindeutig entscheiden können, weil diese Elemente gemischt sind und sich

gegenseitig immer durchdringen. Wichtig erschien hier nur, seine Gaben als solche zu erkennen, festzustellen, mit was für Augen dieser Mensch in die Welt des Wirklichen blickte und was für Empfindungen er bei den Erlebnissen seiner Sinne haben mochte. Erst dann wird man den klaren Zugang finden zu den tieferen Äußerungen seiner Seele und seines Gefühls. Erst wenn man den Wirklichkeitsmenschen kennt, vermag man den Dramatiker und Pathetiker, den Träumer und Phantasten, den Elegiker und den scherzenden Satiriker ganz zu verstehen.

Der Pathetiker

Die Apokalypse

Es kann kein Zufall sein, daß das erste große Werk, das der selbständig gewordene Dürer herausgab, die Folge der Apokalypsebilder war. Der Stoff, die Offenbarung Johannis, beschäftigte und beunruhigte die damalige Menschheit. Man fürchtete, daß mit der Halbjahrtausendwende das Ende der Zeiten hereinbrechen würde, daß Gott, der die Welt seit Generationen mit Pest und Türkengefahr heimgesucht hatte, nun sein Strafgericht über die Verderbnis halten werde. In allen Geschehnissen, in denen von Menschenschicksalen und in den Äußerungen der Natur, sah man den Finger Gottes, und alle Geister waren revolutioniert. Was die Menschheit erwartete an Schrecken und Strafen, das hatte der Evangelist in seinen Visionen offenbart, und die Angst der Zeit griff immer wieder begierig nach diesem Buche.

Dürer war mächtig erregt von der dichterischen Gewalt dieser Visionen. Nicht nur rein menschlich als Kind seiner Zeit, das teilnahm an ihrem Geschick, sondern auch künstlerisch. Dieser Stoff bot ihm das, wonach seine glühende Seele verlangte: das große Pathos. Dies war etwas Seltenes damals, und wir wissen nicht, ob und inwieweit dieses plötzliche Gefühl mit der allgemeinen Hochspannung der Geister zusammenhängt. Genug, daß es da ist und nach Ausdruck verlangt. Auch bei andern Nürnberger Künstlern erscheint es auf einmal, bei den Bildhauern, Veit Stoß und Adam Kraft, ist es in eben

jenen Jahren deutlich zu spüren. Aber wenn auch der allgemeine Stimmungscharakter dieser Dichtung Dürers gesteigertem Empfindungsleben entsprach und an ihm sich seine Phantasie entzündete, die Apokalypsebilder sind doch oder sollten doch Illustrationen sein, und damit blieb genug herbste Sprödigkeit für den Bildner zu überwinden: das Unplastische der ganzen Vorstellungen, das Elementarische und die vielen Monstrositäten. Und nun zeigt sich, daß Dürer gerade mit diesen Schwierigkeiten des Illustrators fertig wurde, weil er, so wörtlich er den Text auch nahm, sich doch über das nur Illustrative erhebt und als selbständiger Graphiker auftritt, getragen von dem Geist, nicht nur von dem Wort des Dichters. Seine Auffassung hält an Pathos gleichen Schritt mit der Auffassung des Dichters. Wie ungeheuer pathetisch er das alles empfindet, sagen nicht nur die dramatischen Szenen – das ist beinahe selbstverständlich –, sondern auch die vergleichsweise ruhigen Geschehnisse, zum Beispiel die präludierende Szene, wo Johannes Gottvater und die sieben Leuchter erblickt. Eine ganz ruhige Begebenheit, eine Himmelserscheinung, vor der ein Mensch demütig und betend niedersinkt. Aber wie diese Demut ausgedrückt wird, in der krummen Haltung des Rückens und in den gekrampften Füßen, so daß man die Schauer mitfühlt, die diesen armen Körper durchrieseln, und wie der Gott, dem, ganz wörtlich, ein Schwert vom Munde ausgeht und Flammen an den Schläfen leuchten, nun den Arm in den Weltenraum hineinstößt und eine Handvoll Sterne mit einem Ruck erschafft, und wie an diesem Wunder die Wolken teilnehmen und lodernd

vor dem Dunkel des Himmels aufwallen, – diese Vision, herausentwickelt aus den wenigen Worten des Textes, steht so greifbar und gegenwärtig da, daß von bloßer Illustration nicht mehr die Rede ist. Hier denkt und dichtet ein Mensch, der auch im spröden Stoff das innerlich Dramatische, den großen Kampf fühlt. Kurz, ein Pathetiker von ungeheurem Wuchs. Sein Pathos setzt Kampf und Lösung, seelische Kontraste und Gleichgewichte voraus. Wenn sonst in der Kunst der Erzengel Michael das Untier, das Böse, bezwingt, so ist es ein leichter Sieg. Das Göttliche, der Engel des Lichts, muß, dogmatisch, über die Finsternis siegen, und dieser Sieg wird von vornherein als Triumph empfunden. Bei Dürer ist es ein schweres Kämpfen und Würgen, er macht seinem Engel das Überwinden nicht leicht und selbstverständlich, sondern sein Michael stößt und rammt seine Lanze in Herzensangst und zerbricht fast selber in dieser Not, und seine Begleiter zittern um den Ausgang. Die Kräfte sind gleich verteilt, Gewalt steht gegen wirkliche Gewalt, und erst durch diese Spannung tritt das Pathos in Aktion, gesteigert durch den Gegensatz der dunkeln Kampfszene zu der sonnigen befreiten Erde da unten. Dürer hörte, wenn er die Offenbarung las, das grollende Dröhnen der Dichtersprache, den erregten Stil des Vortrags und begnügte sich in der Erregung, in der er selber war, nicht mit Symbolen, sondern wollte das wirkliche Geschehen hinstellen. Auch als seine Gestaltungskraft der Szene gegenüber einmal versagt, als er nicht recht fertig wird mit der Versinnbildlichung der Vision, wie in dem Blatt, wo er die Versiegelung der Auserwählten und

die Engel im Kampf mit den Winden zusammenzwingen will, rettet er doch ein Stück der pathetischen Stimmung. Die beiden Geschehnisse, die er in kühnen Kontrast zueinander bringt, machen kein klares, einheitliches Gesamtbild, und das Kämpfen der Engel hat er in diesem Falle nur äußerlich angedeutet, nur pro forma sozusagen: der lyrische Charakter des Gegenstandes lähmte ihm die Dramatik. Aber wie diese beiden vorderen Männerengel mit unglücklichen Augen aufblicken und wie der hintenstehende sich plötzlich umwendet und halb unbewußt in ganz zarter Bewegung die Hand hebt, weil er das Flügelrauschen des Engels in der Luft hört, diese Art der Auffassung verrät doch die verhaltene Erregung des Künstlers, das gebändigte Pathos. Pathetisches im einzelnen, wenn auch nicht im ganzen. So sehr er sich auch entzündet an den Dichterworten, sein Pathos ist darum doch nicht literarisch, sondern bildhaft. Oft, und zwar in den größten Momenten, gewonnen aus dem Alltäglichen, dem Sichtbaren dieser Erde. Wenn wir von den berühmten vier Reitern lesen, dann sieht unsere moderne Phantasie Idealgestalten vor sich, mächtige Rosse, die über die Erde in großem Schwung dahinschweben und donnern. Dürer empfindet das einfacher und naiver, viel irdischer. Es sind keine himmlischen Streiter von engelhafter Art, die er zeichnet, sondern Gestalten, wie er sie im täglichen Leben gesehen haben mochte, nur in wenigen unbedeutenden Äußerlichkeiten phantastisch aufgeputzt. Die Hauptfigur, der Mann mit dem mächtigen Lockenkopf, der da mit einer Wage ausholt, gleicht einem wilden Fuhrmann, und seine Bewegung ist, wie wenn

einer mit der Peitsche knallt. Und die apokalyptischen Rosse sind elende Gäule, und jener eine, auf dem dieser wahnwitzige Geselle mit dem Totenschädel und der Mistgabel reitet, ist ein abgetriebener, dürrer, stolpernder Klepper. Aber gerade weil diese Tiere so stumpfsinnig dahintrotten, ohne Schwung und Herrlichkeit, gerade weil dies alles so aus dem Leben genommen, so gesehen ist, wirkt diese Bewegung so unabwendbar und handgreiflich, so daß vor diesem dummen Treten, diesem rohen, gleichmäßigen Hereinbrechen von etwas Tierischem und Brutalem, das ungerührt in die Ferne sieht, die ganze Menschheit hilflos zusammenbricht und auseinanderstiebt. Gerade wegen dieser Alltäglichkeit ihrer Erscheinung trotten diese vier nun für die Ewigkeit durch die Welt, und darum wirkt dieses Pathos so grausig. Sicher ist manches an diesem Blatte noch nicht gekonnt, und manches, was eine Not war, wie die Lahmheit der Bewegung und das Weglassen der Hinterbeine von drei Pferden wirkt heute nachträglich wie eine Tugend. Doch, so oder so, die Mängel im Formalen nehmen der geistigen Ausdruckskraft dieser Vision gar nichts, das Schöpferische an ihr kommt voll zur Geltung, das Gesicht seiner Phantasie hat Dürer verwirklicht.

Liest man einmal die Apokalypse ganz unvoreingenommen, vergißt man alle bildlichen Darstellungen und denkt sich, sie sollte nun zum ersten Male illustriert werden, so erscheint einem der Gegenstand besonders spröde, weil in der Dichtung so viel von merkwürdigen Naturerscheinungen geredet wird, von Blitzen und Sternenfall und Finsternissen, weil der Dichter die phantastisch-

sten Farben am Himmel sieht, und weil die Stimmen, die da ertönen, durch ihre Urgewalt in der Dichtung sehr wirksam sind. Ja, man kann sagen, daß ein gut Teil des poetischen Eindrucks auf diesen nur hörbaren Effekten beruht, diesem Brüllen und Rauschen der göttlichen Stimme. Aber auch mit solchen Dingen ward Dürer fertig. Ein fallender Stern ist ihm nicht einfach eine Sternschnuppe, sondern sein Pathos faßt dies gleich in seiner vollen Bedeutung auf und gibt es ganz körperlich als ein mächtig heruntersausendes Stück Komet, und sein Landschaftsgefühl übersetzt die mächtigen Farbenträume des Dichters gleich in Lichterscheinungen, seine Linie zuckt und flammt und hat etwas herrisch Hervorgestoßenes, man glaubt vor der wilden, rollenden Anstrengung, mit der sein Stift über das Papier fährt und in ewigem Wirbel einherrast, den Aufruhr der Natur zu vernehmen, das Knistern all der Flammen und Funken, das Zischen des Feuers im Wasser und das Krachen der Felsen. Unter seiner fieberhaften Hand wird die tote Natur selber pathetisch, mitleidend an dem großen Weltgeschehen. Weil die geistige Erregung, in der er sich befand, sich auf seine Hand übertrug, wirken nun die Dinge, die sie zeichnet, auch selbst wie in vulkanischer glühender Bewegung von innen heraus. Der Aufruhr der Elemente, der durch die Dichtung tobt, hat die Linie des Bildners ins Rollen gebracht und das Pathos auch der fühllosen toten Natur mitgeteilt.

Der Dramatiker

Die Passionen

Schon das Jugendwerk der Apokalypse zeigte der Mitwelt, daß hier ein Dramatiker von nie gesehener Größe in der bildenden Kunst erstanden war. Ein Mensch, der Dramen schildern und glaubhaft machen konnte, in dem es eigentlich keinen Helden gibt, in dem nur anonyme Mächte miteinander ringen, mußte Unerhörtes schaffen, wenn er erst einmal wirklich dramatische Geschichten behandelte, in denen es auf das Handeln und Leiden einer tragischen Persönlichkeit ankommt. Man kann nach der Apokalypse sagen, daß Dürer für die Darstellung der Passion Christi recht eigentlich geboren war. Denn hier war ein Stoff, der den damaligen Menschen, in ihren Glaubensnöten und ihrem Bestreben, das wahre, einfache, menschliche Heil und die Erlösung zu finden, wie eine Rettung aus dem apokalyptischen Unglück erscheinen mußte. Schließlich war ja Christus für die Sünden der Menschheit gestorben, und so mochte auch diesmal noch das unsterbliche Opfer des Christustodes seine Wunder tun. So wenigstens lehrten es die Prediger, die zur Gebetsverehrung des heiligen Leidens ermahnten, so war es am Ende der Sinn der vielen geistlichen Schauspiele, in denen dem Volk handgreiflich klargemacht wurde, was alles dieser arme Mensch an Qualen und Schmerzen auf sich genommen habe, um die sündige Welt der Barmherzigkeit und Gnade Gottes versichert zu halten.

Die Passion Christi war Dürers Lieblingsstoff. Fünfmal hat

er ihn zyklisch in graphischen Werken dargestellt, eine sechste Folge war geplant und vorbereitet, als er vom Tode überrascht wurde. Zu allen Zeiten seines Lebens ging er mit diesem Thema in Gedanken um, und immer, wenn er eine neue Stufe seiner künstlerischen Kraft und seiner Stilentwicklung erreicht hatte oder erreicht zu haben glaubte, erzählte er von neuem in einer Reihe von Bildern dieses Drama. Die Darstellung dieses Stoffes erschien ihm als die höchste Aufgabe der Kunst überhaupt, wenn er, nach dem Zweck und dem Sinn des Malens befragt, antwortete: „Durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi." Und die Christusgestalt, so wie er sie empfand und wie sie vor seinem geistigen Auge stand, ward ihm langsam auch ästhetisch zum Inbegriff des Höchsten, was es für ihn gab. In seinen Schriften schreibt er einmal sein künstlerisches Glaubensbekenntnis nieder in dem berühmten Satze: „Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der Schönste aller Welt ist."

Von vornherein trat Dürer der Bibel, die damals allerdings noch nicht das allgemeine Hausbuch war, sondern solches erst durch Luther wurde, nicht als einfacher Illustrator gegenüber, wie die andern Künstler. Illustration als solche verführte ihn nicht. Wie hätte er sich sonst das Alte Testament entgehen lassen, das mit seinen zahllosen Geschichten und Begebenheiten der bilderhungrigen Menschheit jener Tage soviel Anschaulichkeit entgegenbrachte! Sondern er faßte auch der Bibel gegenüber seine Rolle selbständig auf, er nahm sich, was er brauchen

konnte, und dichtete an dem Stoff, der ihn bewegte, auf seine Weise weiter. Keiner vor Dürer hat so tief in den dramatischen Kern der Christusgeschichte hineingeblickt, und es ist in diesem Sinne höchst bezeichnend, daß er an dem ganzen Leben Christi, seinen Lehren und seinem Wundertum ungerührt vorüberging und sich nur mit seinem Leiden und seinem Tode beschäftigte, mit dem tragischen Ausgang dieses Heldenlebens. Die spätgotischen Künstler, auch Schongauer, haben die Passion etwa in demselben Geiste erzählt, wie er aus den Passionsschauspielen der Menge vertraut sein mochte. Sie haben das Drama, das auch auf der Bühne ja keines war, sondern nur eine Aneinanderreihung dramatisch bewegter Momente, nicht als solches verstanden. Nicht nur in der Passivität ihrer Helden kommt dies zum Ausdruck, nicht nur in der einseitigen Tendenz, alle die Greuel und Leiden möglichst sinnfällig und drastisch vorzuführen und auf diese Weise durch Blut und Wunden Mitleid und Furcht zu erregen; und auch nicht nur in der einseitigen Art der Verteilung der Kräfte und Charaktere, wo Licht und Schatten grob geschieden ist, wo einer Flut von Gemeinheit und Niedertracht die ahnungslose Unschuld gegenübersteht. Sondern vor allem in der Auffassung der Christusfigur selber, die von der eigenen Göttlichkeit nichts weiß und deshalb nicht kämpft, sondern ruhig stillhält. Kurz, das psychologische Problem war der Spätgotik noch nicht aufgegangen, der seelische Kampf, der dazu gehörte, um Christus mit vollem Bewußtsein das Opfer bringen zu lassen. Daß es sich bei diesem Drama nicht nur um das Hinnehmen von Leiden handelt, sondern auch

um männliches Ertragen und um eine Überwindung der eigenen Persönlichkeit, dies hat als erster Dürer herausgefühlt, mit seinem angeborenen Sinn für das wahrhaft und einzig Dramatische. Und weil er so den Ewigkeitszug in diesem Stoffe entdeckte, wurde seine Kunst so weltbedeutend, daß die heutige Menschheit Christus mit den Augen Dürers ansieht.

Natürlich kam Dürer zu seiner hohen geistigen Auffassung des Gegenstandes nicht auf einmal, nicht gleich von Anfang an und auf einen Schlag, sondern erst allmählich mußte er sich durchringen und in langsamer Arbeit das allzu zeitlich Bedingte und von der Tradition Überkommene auslöschen. In der Großen Passion von 1498, in der er den Stoff zuerst in zusammenhängender Form behandelte, lebt noch sehr viel spätgotische Gesinnung, noch sehr viel von der manchmal etwas grotesken Drastik, die von dem Eindruck der Volksschauspiele herkommen mag. Auch bei Dürer wird noch reichlich gelärmt und geschrien, gestoßen und geschlagen, getreten und grausam gequält, mit derber Freude an Brutalitäten und Furchtbarkeiten, und die Feinde Christi treten in widerwärtigen, rohen Soldaten- und Henkersmasken auf, recht verabscheuungswürdige Gesellen. Aber es fehlen in dieser Schar doch auch edlere Gestalten und würdige Köpfe wenigstens nicht ganz, und nicht alle diese Gegner sind so fratzenhaft verzerrte und affenmäßig widerliche Erscheinungen, wie etwa noch bei Schongauer, der sich nicht genug daran tun kann, einen immer teuflischer zu machen als den andern, und bei dem die Hölle auf den armen, wehrlosen Helden losgelassen scheint. In der Art, wie Dürer den

Pilatus und seinen Begleiter auffaßt, kommt doch schon das Gefühl zur Geltung, daß nicht nur der fanatische Wahnsinn auf der Gegenseite stand, sondern mindestens ein menschliches Verstehen und ein gewisses Mitleid sich regten, und daß der Kern dieses Dramas nicht einfach ein sinnloser Mord war, sondern ein innerliches psychologisch-historisches Problem darstellt. Die Art, wie nun der Held selber aufgefaßt wird, läßt diese geistige Verwicklung der Schicksale besonders fühlbar werden. In der Schongauerschen Kupferstichpassion – bis dahin das höchste Niveau dieses Gegenstandes – ist Christus doch durchgehends ein mürrischer Mensch, der unverschuldet ins Unglück geraten ist und nun gequält wird. Ein Antlitz, dem man nichts von Überwindung und geistigem Darüberstehen, von dem Bewußtsein einer höheren Aufgabe ansieht, sondern nur den fassungslosen Mißmut. Ein armer Mensch, der hin und her gestoßen wird, ein Prügeljunge eines blindwütigen dummen Schicksals, ein Unglücklicher, der auch in der Zwiesprache mit seinem Vater und dem Engel Gottes nichts anderes zu tun weiß, als hoffnungslos zu jammern. Dürers Christus dagegen erscheint im Leben wie im Sterben als der eigentliche Träger der dramatischen Idee. Zwar leidet auch er entsetzlich, als ihn der Pöbel anspeit und an den Haaren rauft, und hebt in stiller Klage das Haupt. Aber wie er hinausgeführt wird zum Richtplatz und niedersinkt unter den rohen Stößen, hat er sein persönliches Leid schon überwunden und blickt unendlich mitleidsvoll zu den Frauen hinüber, die nicht über ihn, sondern über sich selber weinen müßten. Der wahre Kampf dieser Tra-

gödie wird von ihm innerlich ausgekämpft. Als ihm der Engel den Kelch reicht, hebt er ablehnend beide Hände, er solle an ihm vorübergehen, und wo er von Judas verraten wird (dieses Blatt ist allerdings eine spätere Erfindung von 1510), leidet er nicht so sehr unter den körperlichen Schmerzen und unter der Angst vor dem, was ihm nun droht, sondern der Ekel packt ihn vor dem Kuß des Schurken, und er will ihm nicht ins Gesicht sehen, wenn der ihn auch an den Haaren reißt und sich das Christusantlitz hinzerrt.

Dürer besitzt die große Empfindung dafür, daß in dieser Tragödie nicht die Tatsache des Sterbens allein ausschlaggebend ist, sondern die Art, wie der Held den Tod hinnimmt, und was es für ein Mensch ist, der da stirbt. Gegenüber dem spätgotischen Gekreuzigten hat man das Gefühl, daß der Tod für diesen unglücklichen kümmerlichen Körper eine Erlösung bedeutet haben müsse, ein geknickter, zerschlagener Leichnam hängt da am Holz. Aber Dürers Christus ist auch noch im Tode majestätisch, der Körper spannt sich in Kraft und Energie, ein heldischer Körper, und wenn das Antlitz auch geneigt ist, es hat doch einen stillen, trotzigen Zug, und sein Leid ist das eines Entsagenden, eines, der nicht schlechthin überwältigt wurde, sondern sich selbst zum Opfer brachte. Dies muß ganz bestimmte Absicht des Künstlers gewesen sein. Denn wenn er in den nachfolgenden Szenen, der Grablegung und der Beweinung der Christusgestalt, die ihre körperliche Schönheit noch nicht verloren hat, den Ausdruck des Müdeseins und der Krankheit gibt, dann zeigt dies doch, daß er nicht unmenschlich und symbolisch sein, sondern

nur eben im Augenblick des Sterbens selber das Heldische und Dramatische herausarbeiten wollte. Sein Held kämpft, solange er noch einen Funken von Leben in sich hat.

Es ist ein Zeichen dramatischen Verständnisses, die Stufenfolge der Empfindungen auf Nebenfiguren und Gestalten zweiter Ordnung zu verteilen. Durch die Innerlichkeit, mit der das Schicksal des Helden von andern unmittelbar empfunden wird und ihre Haltung und Gefühle bestimmt, wächst seine Größe. Dürer hat aufgeräumt mit den bloßen Statisten und alles oder fast alles hineingezogen in das dramatische Geschehen. Gewiß war es ein Opfer, was er seinem Publikum abverlangte, und es konnte sich bei ihm betrogen vorkommen um einige der populärsten und eindrucksvollsten Momente in der Passionsdarstellung. Wie die Soldaten um den ungenähten Rock würfeln und dergleichen, das fiel nun weg. Und es muß zweifelhaft bleiben, ob die Zeit den dafür eingetauschten Gewinn als solchen zu schätzen wußte, ob sie reif war für diese strengere Konzentrierung auf das Wesentliche und diese festere Schürzung des Knotens. In der Szene des Gebets am Ölberg sah man das Schlafen der Jünger gern so realistisch wie möglich, jeden Schläfer einzeln. Dürer unterdrückt dies Motiv etwas, zwei von ihnen rückt er eng zusammen, einen gibt er nur halb, und deckt alle drei durch ausführliche Kulissen dahinter; und den drastischen Augenblick, wo Judas in ekler Geschäftigkeit und Betulichkeit die Feinde in den Garten führt, gibt er ganz winzig im Hintergrunde: das alles, damit Christus selber zur Hauptfigur werde und damit er, durch den Gegensatz zu der etwas untergeordneten

Bedeutung der Jünger um so mächtiger, als alleiniger Held, erscheine. Denn die Jünger treten ja in der Passion überhaupt handelnd sehr wenig hervor, nur am Schluß spielt Johannes eine gewisse Rolle, und in einer Episode, während der Gefangennahme Christi, tritt Petrus gegen Malchus auf. So ließ sich für den Dramatiker aus der Gruppe der Jünger wenig machen, und weil es für ihn, wenn er anders zweite Charaktere geben wollte, darauf ankam, Figuren zu schaffen, die nicht so sehr handelnd als vielmehr empfindend antreten, wandte Dürer sich mit immer stärkerem Nachdruck der Gruppe der Frauen zu. Wie sie die Tragödie hinnehmen, wird für ihn zum Ausdrucksmittel, und so wächst unter seinen Händen Maria, die Mutter, zur zweiten Heldin empor. Es war ein hergebrachtes Motiv, sie bei der Kreuzigungsszene ohnmächtig zu geben, und auch Dürer hat sie so zusammengebrochen gezeichnet. Aber es ist, als sei sie von dem Strom der Kraft, der von dem sterbenden Christus ausgeht, mitgetroffen, noch in der körperlichen – und nur körperlichen – Ohnmacht bewahrt sie ihren starken Willen, sie hält den Kopf aufrecht, und die Hände wehren sich gegen das Übermanntwerden. Die Sentimentalität, das bloß Mitleidheischende der früheren Auffassung macht bei Dürer dem innerlichen Mitfühlen, einem dramatischen Mitwirken Platz. In der Grablegung wird Maria fast zur Hauptfigur. Von der geschäftigen Hantierung um sie herum sieht und hört sie nichts, geistesabwesend sitzt sie am Boden, nicht ohnmächtig, aber von einer seelischen Lähmung ergriffen: ein unendlich großartiger Mensch, für den nun alles aus ist.

Dadurch, daß der Künstler die unmittelbare Wirkung des tragischen Geschehens an Nebenfiguren zeigt, wächst das Dramatische an Gewalt und Eindringlichkeit. Er hat dieses Motiv dann weiterentwickelt in der Szene der Beweinung des Leichnams, und hier gibt er eine ganze Reihe von Empfindungen, die auf der gleichen Gefühlsbasis stehen, sich aber in verschiedener Stärke und Gestalt äußern. Die Mutter klammert sich und ihre Hoffnung daran, daß sie den Toten noch einmal berühren, ihm die so müde Hand aufheben und ihm den Todesschweiß abtrocknen darf. Magdalena steht betend, eine andre junge Frau beugt sich nieder mit gelöstem Haar und wirft die Arme verzweifelt empor, Johannes blickt mit stummer Klage in die Welt, und eine der Frauen sitzt gebrochen am Boden, ringt die Hände im stummen Schmerz und bricht die Finger und schaut wehmütig zum Heiland herüber: jeder nimmt teil an dem Unglück, und jeder verschieden.

Die „Grablegung", jenes Blatt mit der wie plötzlich gelähmten Mutter, gilt, als künstlerisches Ganzes genommen, als eine der unzulänglichsten Schöpfungen in dieser Folge, und man darf es wohl zu den am frühesten gezeichneten Entwürfen rechnen. Es ist mißglückt, im Sinne der Gesamtdarstellung. Und man täte unrecht, wollte man verschweigen, daß Dürer in dieser Hinsicht mehr als einmal hinter Schongauer, seinem großen Vorbilde, zurückblieb. Die Übersichtlichkeit der Szenen läßt oft zu wünschen übrig. Seine Komponierkunst hielt nicht Schritt mit der Stärke seiner Empfindung und mit dem Verständnis des Dramatischen, das Neue, das er brachte und in

dem er hoch über Schongauer steht, zerschlug hie und da die alten Formen und hatte doch noch keine neuen an ihre Stelle zu setzen. Die Große Passion, im Gebiete des Dramatischen eine Leistung von seltener Genialität, bleibt in formaler Beziehung ein Anfang. Hier mußte ein Gleichgewicht hergestellt werden. Die Grüne Passion, keine Zeichnungen im gewöhnlichen Sinne, sondern bildhaft abgerundete Miniaturgemälde, bringt ein Gleichgewicht, zeigt aber zugleich, daß es sich einstweilen nur mit Opfern erkaufen ließ. Wohl erreicht er jetzt die klare Schaubarkeit der Szenen mit seinem reifer gewordenen Raumgefühl, und wo die Kreuztragung geschildert wird, bewegt sich der ganze Zug wirklich und drückt Bewegung aus. Aber die dramatische Konzentration erscheint trotzdem gelockert, und die Auffassung des Menschlichen und Seelischen läßt nach. Das Tragische macht dem Epischen Platz, Dürer stellt nicht mehr nur die einzelnen Stufen eines Dramas hin mit knapper Figurenzahl und nur dem nötigsten Beiwerk, sondern erzählt und schildert in fast behaglicher Breite. Er entwirft bewegte Volksszenen und macht die Christusgestalt ganz klein, er veranschaulicht umständlich, wie Christus ans Kreuz geheftet wird, die Episode zwischen Petrus und Malchus nimmt sehr viel Raum ein, und auch die würfelnden Kriegsknechte machen sich breit. Dazu viel Detail, oft reizender Art, in Kostüm und Architektur, Freude am Bunten und Kleinen, auch am Trivialen und Drolligen. Die geistige Stimmung litt Schaden, der Ton der Darstellung verliert an Wucht und Ernst, und nur gelegentlich steht Dürer auf der alten Höhe der Auffassung,

und zwar bezeichnenderweise meist da, wo er eine neue, noch nicht gebrachte Szene behandelt, wie den Judaskuß und die Hinführung zu Pilatus und Kaiphas. Hier fühlt man wieder einen dramatischen Funken. Christus wirkt bedeutend, und man sieht ihm an, daß er fest entschlossen ist, zu schweigen, als ein Held, dem der andre innerlich nicht gewachsen ist. Doch solche Erfindungen sind selten in der Grünen Passion, im allgemeinen erscheint das Niveau etwas niedrig, und trotzdem darf man diese Folge nicht allzu geringschätzig behandeln. Mag uns vieles in ihr kalt lassen und gleichgültig vorkommen, Dürer gab auch hier Neues. Nicht im dramatisch-psychologischen Sinne, aber im ästhetisch-formalen: das Apollinische in der Christusgestalt, von dem er in dem erwähnten Satz spricht, feiert hier seine ersten und größten Triumphe. Christus als der schöne Mensch, auch körperlich als Ideal gedacht, tritt hier auf. Niemand kann sagen, daß dies uns angenehm ist, und man darf behaupten, daß Dürers Kunst wohl nie wieder eine derartige Schwächung ihres Charakters durch äußere Einflüsse, durch den flauen Idealismus Jacopo de Barbaris erfuhr, wie hier, und es ist ein Glück, daß Dürer sich hiervon bald wieder losmachte. Aber als Durchgangsstadium zu der Schöpfung des wahren Christusideals bleibt auch dies wichtig und bedeutungsvoll. Die schönsten Gestalten der Kleinen Passion wären doch wohl kaum so edel, wenn dieses Übermaß eines leidenschaftlichen Schönheitssuchers nicht erst einmal wäre überwunden gewesen.

Als Dürer im Jahre 1510 die Große Passion durch Hinzufügen einiger noch fehlender Szenen abgeschlossen hatte, zeich-

nete er noch ein Titelblatt dazu: Christus auf einem Steine sitzend, dornengekrönt, mit gerungenen Händen und klagendem Antlitz uns anblickend, vor ihm ein Henkersknecht, der ihm den Ysopstengel reicht, das Symbol des Bitteren. Er will damit die Gesamtstimmung des ganzen Werkes andeuten: das bittere Leiden, alle die gräßlichen körperlichen Qualen, in einem Präludium. In denselben Jahren gab Dürer aber auch eine andre Folge in Holzschnitt heraus, die Kleine Passion in achtunddreißig Blättern, sehr umfangreich und reichhaltig in der Erfindung und Häufung der Einzelszenen; alles darin enthalten, was er über die Passion Christi wußte und innerlich erfahren hatte, im Stil ganz einfach und schlicht, als ein Volksbuch gedacht. Auch hier gibt das Titelblatt den Ton an: der Heiland sitzt auf einem Stein, vornübergebeugt, das Haupt in die Hand gestützt, so daß man ihm kaum ins Gesicht sehen kann: der stille, demütige Dulder, ganz allein in der Welt. Diesen Ton hält Dürer fest durch das ganze Drama hindurch, und die Auffassung ist, bei aller lebendigen Schlagkraft der Erzählung, noch innerlicher geworden. Auch die Volksszenen und Episoden, in der Grünen Passion manchmal noch recht äußerlich genommen, wirken jetzt edler, die Kreuzannagelung, geistig und formal eine große Gefahr und Verlockung zur Trivialität, nimmt hier den Charakter eines elegischen Stimmungsbildes an, die würfelnden Soldaten fehlen ganz, und selbst die Geschichte vom ungläubigen Thomas mit dem fatalen Anfassen der Wunde erscheint würdevoll durch die große Gebärde und den stillen Ausdruck des Helden. Das alles ist natürlich nicht nur rein Frage der Auf-

fassung, sondern auch Folge des reiferen Könnens und des größeren Stiles. Dürer kann freier mit der Komposition und der Menschenfigur umgehen, er kann, bei der Beweinung, den gesunkenen Körper Christi in stark verkürzter Vorderansicht mit seitlich geschobenen Beinen anordnen und dadurch das Zentrum des Ausdrucks dahin verlegen, wo es im Bilde am wirksamsten wird. Aber ohne das Verlangen nach geistigerer Auffassung wäre er ja nicht auf diese formalen und körperlichen Dinge gekommen, und wenn er gelegentlich, wie in der Kreuzabnahme, das Antlitz Christi durch die vornüber fallenden Locken ganz verdeckt und es auch sonst einmal unsichtbar macht, durch Abwenden des Hauptes oder durch Verbinden der Augen, ohne daß darum der Ausdruck leidet, so heißt das, daß er dieser seelischen Ausdrucksgewalt nun ganz sicher ist und daß die Gefahr des bloßen Formalismus ihn auch nicht im geringsten berührte.

Große Künstler haben ihre am meisten schöpferischen Ideen oft in der Jugend. Der Strom der Empfindung geht dann so stark, daß sie auch später in reiferen Stadien die damals gefundenen Formulierungen nicht umzustoßen brauchen, sondern an ihnen ruhig weiterarbeiten können. So ist es auch oft bei der Kleinen Passion im Verhältnis zur Großen. Manche der dort hingestellten Szenen sind nur abgewandelt, der geistige Kern ist geblieben. Dürer mußte in dieser neuen Folge sehr klar und sehr knapp sein, des kleinen Formates und der leichten Verständlichkeit fürs Volk halber. Darum gibt er auch hier wieder nur das Nötigste mit dem geringsten Aufwand und

sichert sich schon dadurch die dramatische Schlagkraft. Ein Angelpunkt der ganzen Christustragödie war, wenn man das Drama einmal geistig faßte, das Gebet am Ölberg; und in der Großen Passion hatte Dürer den Helden in innerlichem Kampfe dargestellt, Christus, der, sehr menschlich, den Kelch erst abwehrt. Jetzt aber begreift der Künstler den Helden in seiner stillen Dulderrolle tiefer. Christus kniet mit betend erhobenen Händen, man sieht ihm nicht ins Antlitz, sondern erhascht nur eben ein wenig von seinem Profil, nur die Augenpartie eigentlich. Aber an der ganzen leise gekrümmten Haltung der Gestalt, an der die Gewandfalten herunterfallen wie rieselnde Schauer, fühlt man die innerliche Erschütterung und das demütige Sichunterwerfen. Dürer hat lange gesucht, bis er dies gefunden hatte; eine andre Fassung desselben Gegenstandes, die aber wohl, vielleicht infolge des mißglückten Schnittes, verworfen werden mußte, gibt Christus wieder in heftigstem Kampfe, lang hingeschmettert zu Boden mit weitausgestreckten Armen, wörtlich getreu nach dem Evangelientext. Aber das fügte sich nicht ein in die Gesamtstimmung der Folge und wurde nicht mit ins Buch aufgenommen. Diese Dramatik wildester Art mit seelischem Erleben füllen, dies konnte Dürer damals noch nicht, dies blieb seiner spätesten Bearbeitung dieses Themas vorbehalten. In einer Zeichnung von 1523 schafft er aus diesem Motiv dann eins seiner menschlich ergreifendsten Blätter. Aber er hatte doch Bedenken, dieses Übermaß von Affekt stehen zu lassen. Im nächsten Jahre zeichnet er die Szene um und läßt Christus wieder die Arme hochwerfen. Geschnitten wurde diese Folge

nicht, nur vier Zeichnungen dazu sind bekannt, in Holz ausgeführt kennen wir davon nur eine. Aber auch schon damals, um 1510, genügte ihm dieser demütige Christus des kleinen Holzschnittes nicht endgültig. Er war nur eine Möglichkeit unter mehreren, und daß Dürer auch der äußern Dramatik dieses Geschehens gerecht werden konnte, hatte er im Jahre 1509 in der Kupferstichpassion gezeigt. Dort kniet Christus, ungeheuer pathetisch, mit aufgerichtetem Oberkörper, wie er, entsetzlich schreiend, die Arme hoch zum Himmel emporwirft. Die innerlichste und tiefste Fassung dieses Problems aber fand er im Jahre 1515, in der Eisenradierung. Ruhig betend, mit stillem Schmerzensausdruck und einer leise erstaunten Handbewegung blickt der Heiland den Engel an. Von dem sieht man nur den Kopf, einen menschlichen Kopf mit traurigen Augen und schmerzlichem Munde, viel elender als Christus selber. Die Jünger schlafen im Hintergrunde, und über dem Ganzen liegt eine melancholische Stimmung, nächtlich, mit leisem Beben des Abendwindes in dem Schüttern des Baumes. Hier ist der Angelpunkt der Tragödie ganz innerlich gefaßt, rührend und mit unsagbarer Zartheit.

In der Kleinen Holzschnittpassion erzählt Dürer die Christusgeschichte weitschweifig und geht diesmal nicht ganz an dem Leben Christi vor der Passion vorbei. Aber was er aus seinen Taten für die Darstellung auserwählt, fügt sich der Gesamtstimmung der Folge gut ein – der elegische Abschied von der Mutter, das stille Einreiten in Jerusalem, die demütige Fußwaschung. Nur die dramatisch höchst erregte Vertreibung der

Händler aus dem Tempel bringt einen starken Auftakt voll männlicher Energie. Wo er innerhalb des Dramas selbst neue Szenen erfindet, wie in der Gegenüberstellung von Christus mit den Machthabern der Gegner, Herodes, Pilatus und Kaiphas, tritt in der Christusgestalt das stille Dulden besonders eindringlich hervor. Er sagt nichts und senkt nur das Haupt, aber in dem Zusammensein mit Herodes wirkt der hochaufgerichtete, schmal und fein dastehende Gefesselte königlicher als sein Feind, und aller Lärm und alles heuchlerische Gehabe bei Kaiphas und den Seinen prallt wirkungslos ab an dem ruhigen Dulder mit den nachdenklichen Augen. Noch gesteigert und verfeinert erscheinen diese Wirkungen in den entsprechenden Blättern der Kupferstichpassion, die ein paar Jahre später entstanden. Auf den dramatischen Kontrast, aber unter Vermeidung aller Erregung im Körperlichen, baut Dürer damals, 1512, das Ecce homo auf: Christus leidend, aber ergeben, der Pharisäer ihm gegenüber, die berühmte Figur mit dem monumentalen Mantel, eisig, tückisch und unmenschlich.

Die Harmonie, in der die Kleine Holzschnittpassion geschrieben ist, hat etwas von einem lyrischen Unterton, man spürt durch das Dramatische eine leise, süße Klage hindurch. Aus diesem Gefühl heraus mögen die retardierenden Szenen entstanden sein, die Dürer sonst so selten schildert, der Abschied von der Mutter, die Erscheinung vor ihr nach dem Tode, die Jünger in Emmaus und die Begegnung mit Maria Magdalena. Der Abschied von der Mutter kam naturgemäß im Marienleben (1504) schon vor. Dort im hellen Tageslicht und ziemlich stark

im äußeren Effekt. Jetzt ist die Szene mit Schatten durchsetzt, der Ausdruck Christi milder, das Antlitz der Mutter halb abgewendet und die Gesamtstimmung sehr melancholisch. Der große Figurenstil, den Dürer bald nach seiner Rückkehr aus Italien gefunden hatte, das Ideal des schönen Christus, schwächt nun die Ausdruckskraft nicht mehr. Es gibt in der ganzen Dürerschen Kunst wenig, was sich an Monumentalität mit dem Blatt vom Christus als Gärtner vergleichen ließe. In dem Beieinander der beiden Figuren, in dem großen ruhigen Aufbau und in dem Gleichgewicht zwischen Gruppe und Raum liegt eine Kraft, so groß, wie die schönsten Wandbilder der Italiener. Aber erst die Empfindung des seelischen Ausdrucks, dieses unendlich Hoheitsvolle und Milde in Blick und Geste des Heilands, diese zage Demut, das Behutsame in dem Handheben der Magdalena, das Keusche in ihrem Blick, den man nicht sieht, aber den man fühlt, kurz dieses so unaussprechlich und unausgesprochen Feine in dem Wechselspiel der innerlichen Beziehungen hat jene Monumentalität erst möglich gemacht und erschaffen.

Man mag sich mit Recht darüber wundern, daß in Dürers Passionsgeschichten das „Abendmahl" eine so untergeordnete Rolle spielt. In der Bibel beginnt die eigentliche Tragödie mit dieser Begebenheit, hier liegt der Konfliktstoff angehäuft, und hier konnte der Dramatiker einsetzen. Daß Dürer an dieser dramatischen Möglichkeit vorbeiging, daß er, wo er die Szene erzählt, in der Kleinen Holzschnittpassion und in einem der späten Blätter der Großen, daß er statt dessen immer und immer wie-

der das Gebet am Ölberg herausarbeitet und hier den Funken entzündet, liegt gewiß an seiner eigenen geistigen Auffassung, nach der dieses Drama nicht nur zwischen feindlichen Menschen ausgekämpft wird, sondern in der eigenen Brust des Helden. Aber vielleicht lag es auch noch an etwas anderm: vielleicht stand Dürer ein Schatten im Wege: Lionardo, der für dieses Thema die klassische Lösung gefunden hatte. Denn wo Dürer in den genannten Fällen diese Geschichte erzählt, hält er sich offensichtlich fern von Lionardos Komposition, er gibt die Anordnung nicht in Breitenansicht, sondern um einen runden Tisch herum, und scheitert, beide Male, und zwar nicht nur im Formalen, sondern auch im Geistigen. Die Geste Christi, in beiden Fällen fast wörtlich übereinstimmend, drückt nichts aus und bleibt wirkungslos und findet kein Echo in den Jüngern, die weiter durcheinanderschwatzen. Erst ganz spät, in dem Holzschnitt von 1523 (dem wie gesagt einzigen der geplanten Folge), erreicht Dürer auch hier die Höhe seiner Auffassung. Jetzt ist es wirklich ein Drama geworden, an dem alle teilnehmen, das Pathos der Gebärde, der einzig ausgesprochenen im Bilde, erscheint nicht mehr leer, sondern leitet die Empfindung weiter. Nie, außer im Gemälde der vier Apostel und in den besten der gleichzeitig gestochenen Apostelfiguren, hat Dürer solche Ausdrucksköpfe geschaffen. Alle sind gebannt von seinem Wort, und bei allen hat es eingeschlagen, und die Wirkung läuft alle Stadien der Ausdrucksmöglichkeit durch. Jetzt meistert Dürer das Psychologisch-Dramatische sogar in einem Stoffe, der neue Deutungen über Lionardo hinaus nicht mehr zuzu-

lassen schien. Sein dramatisches Empfinden ließ sich in diesem einen Punkte wohl zeitweise hemmen, aber ganz unterdrücken ließ es sich nicht. Es war ihm innerlich angeboren.

Dürer wußte, daß er in den Passionen, die mit der Kupferstichfolge im Jahre 1512 abgeschlossen vorlagen, einer neuen Christusidee zum Bilde verholfen hatte: Christus als tragischer Held und Überwinder, innerlich und auch äußerlich eine Idealgestalt. Es drängte ihn, diese neue Gestalt nun auch symbolisch der Menschheit vor Augen zu stellen, alles zusammenzufassen, was er in Christus empfand, und so schuf er in den nächsten Jahren eine Reihe von Einzelgestalten, den Schmerzensmann und das Antlitz Christi auf dem Schweißtuch der Veronika. Im Schmerzensmann von 1512, einer Kaltnadelarbeit, sagt Dürer deutlich, wie er es meint. Er betont, dem Thema entsprechend, das Leiden deutlich, in Ausdruck und Kopfneigung. Aber zugleich drückt er durch das edle, freie Dastehen die Haltung des Überwinders aus, dem die Schmerzen nichts anhaben können. Das Abschließende bringt dann der Stich von 1513, das Schweißtuch, von zwei Engeln gehalten. In diesem Kopf ist alles gesammelt, was in der Christusidee lebt, das Leiden und das Traurige, zugleich aber die Energie des Kämpfers und der Stolz des Siegers. Ausdrucksschwer droht die Stirn mit der Bewegung über den Brauen, und die Augen blicken fest und ganz aus der Tiefe. Es ist ein schöner Mensch, von einer Schönheit halb körperlicher, halb geistiger Art, ein edler, voll entwickelter Typus. Dieser Kopf lebte weiter und bestimmte dann die Anschauung der ganzen Menschheit. Hans Sebald Beham hat ihn

in einem kleinen Stich von 1520 weitergebildet und ihn dann später, nach Dürers Tode, in dem großen weltberühmten Holzschnitt des dornengekrönten Christus popularisiert. Wohl trägt dieses Blatt Dürers Monogramm zu Unrecht, als Fälschung. Aber wenn auch Sebald Beham den Holzschnitt zeichnete, ausführte und druckte, insofern hatte er recht mit der Anbringung des falschen Monogramms: Dürer ist der geistige Urheber dieses Kopfes, der seither als Inbegriff des abendländischen Christusideals gilt.

Psychologisches

Der Porträtist

Uns heute erscheint es fast selbstverständlich, die Art, wie Dürer die Gestalt Christi gesehen hat. In Wirklichkeit, nach dem Stande des damaligen Glaubens und der damaligen Kunst, war es etwas Neues und Schöpferisches, nicht einfach Illustration. Wer dieses Drama, das Christusdrama, so in seinen inneren Angelpunkten klarlegen konnte, wer den Blick dafür hatte, die psychologischen Entscheidungen bildlich herauszustellen, der mußte ein Kenner und Versteher des menschlichen Herzens und der menschlichen Seele sein, einer, dessen Auge tiefer blickte als das seiner Mitmenschen. Und in der Tat ist Dürers Psychologengabe von Anfang an schon sehr sicher, wie man es so oft im Leben findet, daß die schweren Naturen bessere Menschenkenner sind als die gewandten, und in diesem Zusammenhange dürfen wir es als ein Glück bezeichnen, daß wenigstens eine kleine Anzahl bedeutender Persönlichkeiten von ihm porträtiert worden ist.

Dürer selber dachte sehr hoch vom Bildnismalen. Neben der Darstellung der Passion Christi sei die Hauptaufgabe der Kunst, die Züge des Menschen aufzubewahren. Aber ein Bildnismaler im Sinne Holbeins wurde er darum doch nicht, die Tatsache des so und so Aussehens, das Objektive, die Repräsentation sagte ihm wenig, ihn interessierte das Innere des Menschen. Porträtmalen war ihm eine Art geistiger Zwiesprache in unbelauschtem Zustande. Man hat den Eindruck, Dürer habe nur solche Menschen gemalt, die ihm innerlich etwas zu geben hatten, und

tatsächlich waren es fast alles ja auch interessante Leute. Er hat einmal geschrieben, jeder Künstler mache gern das, was ihm selber gleich sehe, und diese Beobachtung trifft nicht nur im allgemeinen auf seinen Stil zu, sondern auch noch bei seiner Bildniskunst, wo man doch meinen sollte, hier sei das Objekt, der Dargestellte alles und der Maler nichts. Bildnisse von Dürers Hand sehen tatsächlich Dürer manchmal ein wenig ähnlich, er malte seine eigene Seelenstimmung mit in die Gesichter seiner Auftraggeber oder Freunde hinein. Daher es denn auch kommt, daß man Dürersche Bildnisse nicht so leicht wieder vergißt wie etwa Holbeinsche Physiognomien, vor denen man oft den Eindruck hat, als sei dem Künstler Psychologie vorgekommen wie Indiskretion gegenüber seinen hohen und höchsten Modellen. Dürers Menschen sind alle ein wenig, wie, nach Cornelius' schönem Wort, Dürer selber war: glühend und streng.

Schon die Tucherbildnisse von 1499 zeigen diesen persönlichen Zug, noch stärker aber der Oswald Krell. Mit diesem Werk hat Dürer den Typus des bekannten „zornigen Porträts" geschaffen, das seither in der deutschen Kunst beliebt bleibt. „Zornig" nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, nicht aktiv zornig. Das Wort ist übertreibend gewählt und bedeutet nur so viel, daß hier der erregte Ausdruck der Seele gemalt wurde und daß der Künstler zu diesem Zweck den Affekt nicht verschmähte, das Runzeln der Brauen, das Verziehen des Mundes und das Rollen der Augen. Dieser Oswald Krell, von Holbein gemalt, müßte ganz anders aussehen, häßlicher und alltäglicher. Dürer ist auch hier pathetisch, in diesem erregten Kopf glüht, hinter

dieser wilden Stirn drängt es, alles ist geistige und seelische Spannung, und man sieht das Häßliche dieses scharfen Kinnes und der zu großen Nase gar nicht mehr. Wahrscheinlich sah auch Dürers Gönner, der Kurfürst Friedrich der Weise, im Leben nicht so bedeutend aus, wie er uns auf Dürers so merkwürdig oberitalienisch anmutendem Gemälde erscheint. Der dämonische Blick aus den weit aufgerissenen Augen ist die Apokalypsenstimmung, in der Dürer sich damals befand, und der Kurfürst konnte wohl so aussehen, brauchte es aber nicht. Diese Steigerung vermittels des seelischen Hineindeutens in die seltensten Möglichkeiten, dies ist Dürersche Repräsentation. Das Menschliche bleibt das Entscheidende.

Angesichts solcher Leistung aus der Jugendzeit wünscht man sich, aus der einen Porträtsitzung, die Kaiser Max seinem Künstler hoch oben auf dem Schloß in Augsburg gewährte, möchten mehrere geworden sein und hätten zu einem Repräsentationsporträt großen Stiles geführt. Die Originalzeichnung verspricht das Höchste, aber das ausgeführte Gemälde (wenn anders es überhaupt eigenhändig ist) läßt den Mangel der ruhigen langsamen Vertiefung erkennen. Dürers Augenphantasie konnte sich hier nicht so eingraben in den ganzen Formenreichtum dieses interessanten Kopfes und in das, was dahinter lag, so wie er es einige Jahre vorher bei seinem Lehrer Wolgemut getan hatte; das Modell war fort, und der Künstler blieb angewiesen auf seine flüchtige Zeichnung und seine doch auch nicht allzu fest begründete Erinnerung. Das physiognomische Gedächtnis erwies sich als nicht stark genug, wenn die seelische Zwiesprache fehlte. Anders als

bei Holbein, der, wie zum Beispiel bei seinem Morette, aus einer einzigen Originalzeichnung alles machte.

Die schönsten Bildnisse entstanden, wenn Dürer von fremder Kunst angeregt war. Es sind vielleicht nicht gerade die charakteristischsten, nicht die, von denen sich der Begriff „Dürersches Bildnis" am bestimmtesten herleitet. Aber objektiv und malerisch die schönsten. Eine so feine sinnliche und geistige Atmosphäre wie in dem Frauenporträt aus Venedig hat er nie wieder gefunden, ebensowenig wie diese reiche Farbigkeit des Orley-Porträts oder die meisterliche Tonkunst des sogenannten Imhof, die er beide in den Niederlanden schuf. Aber wenn wir in der venezianischen Dame etwas Undürerisches zu bemerken meinen, ein für ihn sehr weitgehendes Zurücktreten der Persönlichkeit hinter dem Objekt, so müssen wir dabei gleich einwenden, daß dies nicht nur der Einfluß der fremden Kunst allein zu sein braucht: wir kennen so wenig Frauenbildnisse von ihm, und vielleicht war er gegenüber Frauen immer so. Denn wenn später aus der niederländischen Zeit das Bostoner Männerbildnis auch etwas sehr gelassen erscheint, so haben der Orley und der Imhof ihrerseits wieder sehr viel mehr Dürerschen Charakter; besonders dieser Imhof, für den man mit größerem Recht wohl den Namen des Rentmeisters Lorenz Sterck von Brabant vorgeschlagen hat. Mit seinem bohrenden und etwas mürrischen Blick erinnert er einerseits sehr an den Oswald Krell und bereitet anderseits auf die beiden berühmtesten Dürer-Charaktere vor, den Holzschuher und den Muffel. Angesichts dieser beiden Menschen sind die zwei Naturen in Dürers Brust zu

ihrem vollkommenen Recht gekommen. Neben dem leidenschaftlichen, tiefbohrenden und höchst sanguinischen Feuerkopf des Holzschuher der bedächtige, skeptische und kühle Muffel mit den schmalen Lippen. Zwei Temperamente gegeneinander ausgespielt, jedes mit der ihm eigenen geistigen Atmosphäre umgeben. Es gehört mehr als ein bloß physiognomisches Verständnis dazu, sondern seelischer Instinkt, wie er diese beiden Typen charakterisiert hat und ihrem geistigen Generalnenner halb unbewußt alles untergeordnet hat, dieses Knappe, Straffe und Geschlossene in Umriß und Binnenlinie bei dem Kühlen, und dieses Bewegte und Lodernde, dieses Rollen der Locken und dieses Blitzen der Strähnen bei dem Glühenden, das dieselbe Sprache spricht wie das Rollen seiner Augen.

In den Niederlanden hat Dürer bekanntlich sehr viele Bildnisse gezeichnet, manchmal als berufsmäßiger Konterfetter, meist aber doch wohl aus persönlichem Interesse, weil ihm das Aussehen der Leute, mit denen er da verkehrte, Freude machte, und in dieser Zeit entwickelte er den Sinn für das Bedeutende wieder aufs neue. Er sah jetzt, daß mit einem so fatalen Kopf, wie ihn der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, hatte, etwas wirklich Repräsentatives nur mit der reinen Profilstellung zu machen war. Denn so konnte er das üble Fett, das sein früheres kleineres Bildnis so unangenehm auffallen läßt, wegschnüren und durch die Schwünge der Mütze den Schädel wuchtiger erscheinen lassen, als er war. Auch das ist Psychologie; das Störende bei diesem Modell war ja nicht nur äußerlicher Art. Und auf die gleiche Weise gelang es ihm,

dem Schulmeisterkopf seines Freundes Melanchthon das Enge und Kleinbürgerliche zu nehmen (man sehe einmal Cranachs Melanchthon daneben!) und nur das Große und Geniale zur Wirkung zu bringen, dieses Glühende und Milde, dieses Dämonische und Strenge. Selbst sein Intimus Pirckheimer, der im Leben etwas komisch ausgesehen haben muß, wenn man Dürers beiden Zeichnungen von 1503 Glauben schenken darf, hat nun in dem Stich von 1524 etwas Bedeutendes bekommen. Dürer war ernst geworden, die leise Komik interessierte ihn nicht mehr so sehr, sondern auch aus dieser aus Kleinem und Großem gemischten so seltsamen Natur, die er innerlich genau kannte, stellt er nun das Wesentliche und Positive hin. Ein schlechterer Psychologe hätte aus diesem Kopf etwas Frappanteres gemacht. Kleine Psychologen kritisieren und blenden, große gehorchen.

Nur einmal hat Dürers Seelenkenntnis versagt: bei Erasmus von Rotterdam. Da war er an den Falschen gekommen, denn der war gar nicht glühend, und nachdem sich Dürer zweimal vergebens bemüht hatte, diese eissprühende Physiognomie nach dem Leben zu zeichnen, und nur das Knifflige herausgebracht hatte, stach er ihn im Jahre 1526, also aus ziemlich ferner Erinnerung, noch in Kupfer. Diesem Kopf war mit dem bohrenden Sich-einwühlen, mit dem Umpflügen der Flächen nicht beizukommen. Er war und blieb ihm stumm, da er den Mann eben von Anfang an gründlich verkannt hatte. Wenn man von Erasmus von Rotterdam erst einmal erwartete, er würde Luther ersetzen können und hervortreten als Streiter Christi, dann war jeder Zugang zur Seele dieses Menschen verschlossen. Der kalte Huma-

nist, den nichts innerlich wahrhaft aufregte, und der grübelnde Künstler, den das, worüber der andre nur schrieb, Gewissensqualen bereitete, – es ging nicht zusammen. Jeder Künstler macht gern, was ihm gleich ist – nun, Erasmus war Dürer gar nicht gleich, und so mußte aus seelischen Gründen, ganz folgerichtig dieses Bildnis scheitern. Hier konnte Holbeins Objektivität helfen, für Dürers subjektive Psychologie bedeutet dies einen Versuch am untauglichen Objekt, und so ist gerade dieses Scheitern keine Schande.

Das Marienleben und die Madonnen

Man hat früher viel darüber gestritten, ob es nicht möglich sei, Dürer zu einem Parteigänger des Protestantismus zu machen. Seine große Sympathie für Luther und die neue Lehre, die Erschütterung, in die ihn die fälschliche Nachricht von Luthers Tode versetzte, seine Freundschaft mit Melanchthon, sein Verkehr mit den Portugiesen in den Niederlanden und die Unterschriften zu den Vier Aposteln sind in diesem Sinne mehrfach ausgedeutet worden. Und wir sehen in der Betrachtung seiner Lebensgeschichte, daß er tatsächlich die neue Lehre und den neuen Glauben zu einer tief innerlichen und persönlichen Angelegenheit gemacht hatte, um die er sich in schweren Gewissenskämpfen mühte. Aber er ist doch als Katholik gestorben, und wir haben gerade bei ihm, dieser so ernsten Natur, keinen Anlaß, anzunehmen, es sei nur ein Versäumnis, wenn er den letzten Schritt, den Wechsel des Bekenntnisses, nicht tat. Er *wollte* ihn nicht tun. Für ihn waren die Dinge noch nicht so gereift, als daß es sich hier um ein Entweder-Oder handelte. Wenn er in allen ethischen und menschlichen Fragen mit Luther einig war und die Reformierung der Kirche an Haupt und Gliedern als nötig empfand, so glaubte er für seine Person doch, dem alten Glauben trotz allem treu bleiben zu können, und wollte die positiven Kräfte der alten Kirche jedenfalls nicht aufgeben. Der Gegensatz zwischen Protestanten und Katholiken war zu Dürers Lebzeiten überhaupt noch nicht so scharf und ausschließend, wie es

uns heute scheint. Er wurde es erst im Laufe der nächsten Jahrzehnte, und in den Übergangszeiten, in die Dürers letzte Lebensjahre fallen, brauchte ein innerlich zum neuen Glauben Hinneigender durchaus nicht mit der alten Kirche in Bausch und Bogen zu brechen.

Wer Dürer für den Protestantismus in Anspruch nehmen will, kann sich, abgesehen von allen biographischen und historischen Beweisen, auch darauf berufen, daß die Aufrichtung der neuen protestantischen Christusidee sein Werk ist: er hat als erster den wahren, menschlichen und undogmatischen Kern der Passion erfaßt. Aber man darf dabei nicht übersehen, daß auch strenggläubige Katholiken zu seinen Madonnen beteten und beten, und daß die Madonnengestalten, die er geschaffen hat, dem religiösen Bedürfnis der Katholiken nicht weniger sagen, als sein Christus den Protestanten sagt. Wenn seine Auffassung der Madonna uns vielleicht etwas weniger kirchlich erscheint als die Madonnen der Italiener, etwa Raffaels und Fra Bartolommeos, so ist dies nicht Sache seines Protestantismus, sondern Sache seines Germanentums, seiner nordischen, seiner deutschen Empfindungsweise. Der Norden sieht in der Madonna nicht so sehr die Himmelskönigin, die über die Welt herrscht, als vielmehr „Unsere liebe Frau", die rührt und tröstet. Dies war sie ja auch zeitweise für die Italiener gewesen, im Quattrocento; die Königin war sie erst in der Hochblüte des großen Stiles geworden, während der Hochrenaissance, in jener Erdenferne der Kunst, die den Deutschen stets etwas fremd geblieben ist.

In Venedig hatte Dürer die Madonnen Giovanni Bellinis gesehen und sehr bewundert, und wir wissen, daß er in seiner eigenen Kunst von Bellini starke Anregungen empfing. Aber die Auffassung der Madonna hat er doch nicht von ihm entlehnt. Der unnahbare Hochmut, mit der Bellinis Himmelsköniginnen über den Menschen thronten, der mystische, nach innen gewandte Tiefblick, mit denen sein Christusknabe an der Welt vorübersieht, hat Dürer doch den Italienern gelassen, und als er in den Jahren 1503—1505 die Hauptblätter seines Marienlebens entwarf, war er ein echter deutscher Quattrocentist.

Das Marienleben ist immer und immer wieder als Dürers innigstes und gefühlstiefstes Werk gepriesen worden. Mit Unrecht. Wohl hat es sehr gemütvolle und rührende Züge, aber der Ton, in dem Dürer seine Geschichten erzählt, ist doch oft recht äußerlich und niedrig gegriffen, und von einer so tiefgrabenden Versenkung in den seelischen Kern der Geschichte, wie sie in der Apokalypse und auch in den frühen Blättern der Großen Passion schon vorhanden ist, spürt man sehr wenig. Dürer war diesmal ungebundener seinem Text gegenüber, er hielt sich frei an die apokryphen Legenden des Marienlebens, und nun freut es ihn, Geschichten zu erzählen mit viel Volk, Bilder, auf denen man viel sieht und in denen der bunte, reizende Alltag zu seinem Rechte kommt. Er gibt eine Folge von Idyllen, die der Fabulierlust seiner Tage entgegenkommen, natürlich oft mit psychologischem Feingefühl und voll von überraschenden Wendungen, durchgehends aber ohne den tiefen Ernst, mit der er der Passion gegenübergetreten war. Und im allgemei-

nen von einer bürgerlichen und kleinbürgerlichen Behaglichkeit. Darunter leidet die Hauptsache bisweilen ein wenig Schaden. Wenn in der doch so feierlichen und ergreifenden Szene von der Begegnung Joachims mit Anna unter der goldenen Pforte ein dicker Bürger verlegen und etwas zweifelnd an seiner Mütze rückt und ein Bettler hurtig herzueilt, ob nicht bei diesem Paar in diesem Augenblicke eine Gabe zu holen sei; wenn in der Geburtsszene die Mutter ganz in den Hintergrund gerückt wird und vorn sich die zechenden und schmausenden Nachbarinnen breit machen; wenn beim Tempelgang die kleine Maria als Hauptperson fast hinter einer Säule verschwindet, während im Vordergrunde das Leben und Treiben der Wechsler und Händler eingehend und umständlich geschildert wird, und so weiter (und es gibt noch viele solcher Züge), so ist das gewiß sehr echt, sehr aus dem Leben. Das hat gewiß die Zeitgenossen sehr interessiert, diese Darstellungen waren sehr populär, und Dürer wußte, weshalb er auch später noch, wenn er etwas verschenken wollte, mit Vorliebe das Marienleben wählte. Aber von einer großen Innigkeit kann man angesichts dieses Überwucherns genrehafter Züge nicht gut reden, und die Zahl der gleichgültigen Blätter in dieser Folge ist verhältnismäßig groß. Vom inneren Leben der Maria erfahren wir nur sehr wenig, und eigentlich nur einmal hat Dürer ergreifende Töne gefunden: in der Szene, wo Christus Abschied nimmt von seiner Mutter. Hier ist die Idylle plötzlich überwunden, das große elegische Gefühl bricht sich Bahn, und es ist, als fiele ein tragischer Schatten von der Gestalt Christi hinüber auf seine Mutter, die, wenn auch im

Schmerz zusammengebrochen, doch noch als Hauptfigur des Ganzen wirkt. Sobald in Dürers Seele der Gedanke an die Passion Christi anklingt, wird er ernst und großartig.

Man täte unrecht, wollte man das Marienleben wegen der biederen Behaglichkeit, in dem die Geschichten vorgetragen sind, gering achten. Wenn man sich klargemacht hat, daß Dürer hier andere Dinge geben will als in der Geschichte Christi, und wenn man, vielleicht mit Recht, vielleicht mit Unrecht, seine Rückschlüsse gemacht hat auf Dürers Verhältnis zum Marienglauben, kann man sich der Feinheit dieser Idyllen rückhaltlos hingeben. Dann wird man die vielen poetischen Züge in der Auffassung ganz würdigen, die feine Stimmung in der Szene vom Besuch der beiden Frauen mit der herrlichen Landschaft, die reizende Naivität beim Verlöbnis der Maria, den geheimnisvollen Wald auf der Flucht nach Ägypten und das zauberische Spiel der Engel auf dem Blatt von der Ruhe auf der Flucht, wo die großen Engel gerührt das Kind anbeten und die kleinen mit dem Werkzeug des Zimmermanns Joseph ihren Unfug treiben. Dann wird man auch langsam gewahr, daß Dürer nicht nur einfach Geschichten aus dem Leben abzeichnet. Sondern, so vertraut und vertraulich er auch tut, so wirklichkeitsgetreu er auch eine Nürnberger Modedame in das Verlobungsbild einführt, so schlagend er auch einen dicken Spießer unter der goldenen Pforte festhält — ganz unmerklich schiebt er doch auch solche Szenen in das Reich des Phantastischen hinüber. Wirkliches und Unwirkliches ist seltsam miteinander vermischt. Im deutschen Wald blüht plötzlich eine Dattelpalme,

unter der Nürnberger Bubenschar, die auf der Ruhe auf der Flucht ihr Wesen treibt, erscheint auf einmal ein gepanzerter Putto wie aus einem Bilde von Mantegna, vor gotischer Architektur spannt sich ein köstlich skulptierter Renaissancebogen als goldene Pforte mit Phantasieornamenten, das Innere der Markuskirche wird für einen Augenblick bei der Verlobung sichtbar, das Nürnberger Bürgervolk, das Marias erstem Tempelgang beiwohnt, ergeht sich, ohne es zu merken, in der Halle eines italienischen Tempels unter dem Schutze eines antikischen Kriegers, und immer wechselt das Zeitkostüm mit zeitlosen Trachten ab. Dürer wollte seinen Leuten etwas zeigen, möglichst viel, möglichst Abwechslungreiches; er wollte die Schaulust und die Neugier befriedigen. Gewiß. Aber zugleich sollten sie entrückt werden in eine Welt, die es nicht gibt, in die Welt des märchenhaft Idyllischen, das sie wieder über den Alltag erhob. Die religiöse Stimmung mochte ein wenig zurücktreten, die demütige Verehrung der Madonna ein wenig leiden. Dafür gab er die märchenhafte Legendenstimmung, in der man Unserer lieben Frau, der gütigen, heiteren, mütterlichen Frau, begegnen kann, wie in einem schönen holden Traum. Auch das später hinzugezeichnete Titelbild, die Immakulata auf der Mondsichel, ein echtes Devotionsbild, hält noch diese Stimmung fest: den Traum von Mutterglück und schönen Sternen.

Das Menschliche und Mütterliche im Wesen der Gottesmutter hat Dürer mehr bewegt als das Göttliche. Wo er sie in seinen Kupferstichen in den Himmel versetzt, auf die Mondsichel, da sagt er uns nicht viel von ihrer Seele. Erst in dem irdischen

Zusammensein mit ihrem Kinde enthüllt sie ihm ihr wahres Wesen, und schon in jungen Jahren, 1497, als er die „Madonna mit der Heuschrecke“ sticht, gibt er sie als die junge Mutter, die glücklich mit ihrem Knaben scherzt und tändelt. Aber die heitere und idyllische Stimmung, in die ihn, den Kinderlosen, der Anblick dieses Glückes versetzt, hält nicht lange an und dauert kaum über die Zeit des Marienlebens hinaus. Seine Madonnen werden schwermütig, sie wissen um das Schicksal ihres Kindes, und eine elegische Melodie verdrängt das fröhliche Geplauder und das harmlose Scherzen. In der so merkwürdig italienisch gemahnenden „Madonna mit der Meerkatze“ herrscht eine schwermütige Abendempfindung, das Spielen des Kindes mit dem bunten Vogel läßt sie ruhig, gedankenlos geschehen und hängt ihrem ernsten Sinnen nach, Wolken ballen sich drohend zusammen, und die Weiden fern am Weiherhäuschen neigen sich zitternd unter dem Dahinstreichen des kühlen Nachtwindes. Als er, in den Jahren seiner Meisterschaft auf dem Gebiete der Graphik, bald nach 1510, das Thema von neuem angreift, in der „Madonna mit der Birne“, müht er sich, die heitere Stimmung von ehemals wiederzufinden, Maria lockt ihr Kindchen mit einer schönen Frucht. Aber das Spiel ist ein trauriges, stilles Spiel, der Ausdruck ihres schönen geneigten Gesichtes ist abwesend und ernst, eine Frau, die sich abgefunden hat, und auch der Christusknabe will nichts wissen von kindlichem Spiel, er achtet seiner Mutter nicht, segnend erhebt er die Hand, er schaut mit verlorenem Blick ins Weite und sieht nicht die Schönheit der Erde mit der mächtigen Stadt, den im Abendlicht auf-

flammenden Bergen und den im durchsichtigen Blau dahinschwimmenden Wolken. Und ein paar Jahre später, 1513: die Madonna am Baume verhält ihre Tränen, die Augen sind geschlossen, und die Lippen krümmen sich schmerzlich, und wo sie von zwei Engeln gekrönt wird, beugt sie sich unter dieser Gnade wie unter einer Last und gibt sich einer melancholischen Klage hin, so daß das Kind hilflos und erschrocken zu ihr aufblickt. Später beruhigen sich Kummer und Schmerz ein wenig. Die Madonna von 1519, die ihrem Kinde die Brust gibt, strahlt in jungem Mutterglück, und im nächsten Jahre zeigt Dürer außer der wieder so schwermütigen Maria mit dem Wickelkinde gar eine königliche Madonna, von einem Engel gekrönt. Aufrecht und stolz sitzt sie, ein ganz junges Mädchen, da, in strenger Vorderansicht des Kopfes ruhig geradeausblickend, unbewegt, auch innerlich, und der Verehrung der Menge gewärtig. Dies ist die letzte seiner gestochenen Madonnen, nach dieser Zeit hat er nichts Neues mehr über diesen Gegenstand gesagt. Wenn er nach der niederländischen Reise, während der er auf religiösem Gebiete innerlich so tiefgehende Erfahrungen gemacht hatte, sich wieder mit religiösen Stoffen befaßt, steht zunächst eine Neubearbeitung des Passionsgedankens im Vordergrund seines Interesses. Daneben aber beschäftigt ihn dann doch das Madonnenbild. Das große Monumentalgemälde, das er in seinen letzten Jahren malen wollte und an dessen Ausführung ihn sein früher Tod hinderte, sollte eine Verehrung der Madonna darstellen, im großen italienischen Sinn, und sein gemaltes Marienbild von 1526 in Florenz steht innerlich diesem letzten Madon=

nenstich in der feierlich kirchlichen Auffassung der jungen Gottesmutter so nahe, daß wir annehmen dürfen, Maria als Himmelskönigin habe in seinen letzten Jahren, trotz seines Hinneigens zum Luthertum, doch Gewalt über ihn bekommen, und das Symbolische dieser Gestalt sei ihm in einem neuen Sinne aufgegangen. Doch wie dem auch sei, die schönsten Madonnen, die wir von Dürer haben, sind mit irdischen Augen angeschaut, ganz naiv, fast alltäglich. Aber innerhalb dieser quattrocentistischen Gefühlsweise hat Dürer auch hier etwas Neues geschaffen. Das Idyllische, das im Marienleben den breitesten Raum einnimmt, macht dem Elegischen Platz, und Dürer hat den Typus der traurigen Madonna geschaffen. Das Schicksal des Christuskindes und seiner zukünftigen Passion war für ihn das Entscheidende in seiner Marienauffassung, auch hier hat er mit dem Tiefblick des Dramatikers und dem Feingefühl des Psychologen das wahre Wesen dieser Gestalt erschaut und versinnbildlicht. Wohl hat auch er, wie die Italiener, diese Gestalt gelegentlich mit allem Liebreiz des Weiblichen ausgestattet und sie zum Träger eines sinnlichen Schönheitsideals gemacht. Aber nur selten. Wesentlich blieb ihm immer das Walten des Seelischen und die Schönheit der Seele, die auch in unvollkommenem Körper wohnen kann, in Gottesmüttern mit dicken Köpfen und groben verarbeiteten Händen. Die Poesie und die feine stille Musik der Elegie ergreift auch die einfachsten Geschöpfe, bei denen man nicht nach Schön und Häßlich fragt.

Phantasie und Träume

Es ist das Zeichen phantasiebegabter Menschen, daß sie immer etwas erleben, auch bei Anlässen, die uns andern, uns Nicht-Sonntagskindern, gar nichts Außerordentliches bedeuten würden. Ein phantastischer Mensch geht im Leben herum und sieht irgend etwas ganz Alltägliches, eine Szene vom Markt zum Beispiel, und nun beobachtet er das Wesen der Leute, die da vor ihm stehen, und prägt sich das ein, weil es ihn interessiert, und nachher weiß er eine lange Geschichte davon zu erzählen, halb ernst, halb heiter, und der Zuhörer sieht die kleine Begebenheit genau so lebendig vor sich, wie der Erzähler sie sah. Überlegt man sich nachher, was er denn eigentlich gesagt hat, so findet man es nicht wieder, die Einzelheiten fügen sich nicht zum Ganzen, man kann sich nichts dabei denken. Er aber hat sich etwas dabei gedacht. Die scharfe Beobachtungsgabe, so wichtig sie auch ist, tut es nicht allein, erst dieses Sich-etwas-dabei-Denken macht das Nichts zu Etwas, erst seine Phantasie. Solch ein Mensch war Dürer. Ihm fiel immer etwas ein. Wenn man seine gestochenen Genrebildchen ansieht, diese Marktbauern, so charakteristisch und schlagend erfaßt, diese Türken, aus ethnographischem Interesse niedergeschrieben, diesen Koch und seine Frau, hinter denen eine kleine Anekdote steht von der Atzel, die von dem Aal schwatzt, dieses plump tanzende Paar, dann hat man es wohl zunächst nur mit dem scharfen, vielleicht auch mit dem humorvollen Beobachter zu tun. Aber schlägt man dann das Gebetbuch Maximilians auf, das er mit Randzeichnungen ge-

schmückt hat, dann sieht man, was seine Phantasie aus diesen Dingen machen konnte. Sie sind plötzlich nicht mehr nur wirklich, sondern phantastisch, immer ist ihm etwas Neues eingefallen, und immer bedeuten sie etwas andres. Wirkliches und Unwirkliches gehen kraus durcheinander, überall sind feine Pointen, manchmal satirischer Art, versteckt. Neben dem lebhaft schwingenden Paar tanzt ein Bauer, der ein Weinglas auf dem Kopfe balanciert, der heilige Georg hat den Drachen besiegt, aber wenn er selber einst tot sein wird, frißt ein Drache seine Gebeine auf, vor einer betenden Heiligen schlägt ein Engel die Laute und stützt das Bein auf eine riesenhafte Schnecke, und wo im Text steht „Führe uns nicht in Versuchung", da flötet ein Fuchs dem Hühnervolk auf einer Klarinette etwas vor. Seine Beobachtungen aus der Tierwelt nehmen geheimnisvolle Beziehungen an, in die Kränze aus Rosen und Maiglöckchen windet er abenteuerliche selbsterfundene Blumen hinein, und sogar die toten Dinge belebt seine Einbildungskraft: an einem Kandelaber explodiert plötzlich das Fußgestell mit Krach und Dampf, und ein paar Engelknaben bemühen sich, das schwankende Ding im Lot zu halten und aus der Luft wieder herunterzubekommen. Seine gute Laune ist überreich an Erfindungen und Glossen, und im ornamentalen Federspiel schlingt er Alltägliches und Niegesehenes durcheinander. Wo ein Schreibmeister den Schlußschwung macht und einige Linien durcheinanderwirbelt, wird bei ihm noch schnell ein komischer Löwe daraus. Und alle diese Dinge sind nicht sauersüß und bilderrätselhaft mühsam zusammengeklaubt, sondern frei strömt ihm alles

nur so zu. Er braucht nur ein Ding anzusehen, und sofort wird ein andres daraus und vertauscht seine ursprüngliche Gestalt. Doch dieses Zaubernkönnen war nicht seine einzige Phantasie. Er hatte noch eine andre, tieferliegende.

Dürer selbst hat einmal geäußert: „Ach wie oft sehe ich große Kunst und gute Dinge im Schlafe, dergleichen mir wachend nicht vorkommen." Und sein Freund Pirckheimer berichtet in einem Widmungsbriefe an den Freund Ulrich Varnbühler etwas Ähnliches, das in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung gewinnt. Der Widmungsbrief steht in der von Pirckheimer veranstalteten Ausgabe von Lukians Dialog „Das Schiff oder die Wünsche", und Pirckheimer meint, so wie Lukians Held Adimantes einmal im Piräus ein reich beladenes Schiff betrachtet und wie sich beim Anblick dieser alltäglichen Begebenheit sein Geist in Träumen künftigen Glückes ergehe, so sei auch Dürer. Denn als einstens Dürer und einige Genossen bei Pirckheimer waren und plötzlich eine Abteilung Söldner mit Waffenlärm und Kriegsmusik vorbeizog, da sei der Künstler träumerisch und wie in eine andre Welt entrückt gewesen und habe ihnen dann gesagt, daß er im Geiste so schöne Dinge erschaut hätte, die ihn zum glücklichsten Menschen machen würden, wenn sie sich verwirklichen ließen.

Das war für die Zeitgenossen an Dürers Kunst vielleicht das Allerwunderbarste, daß er es vermochte, den Gestalten seiner Traumgesichte und den Erlebnissen seiner Tagträume Wirklichkeit zu verleihen. Wenn für ihn selbst bei diesen Dingen auch immer ein Rest von unerfüllter Sehnsucht überblieb, wenn die

Erscheinungen seiner Seele für ihn vielleicht auch noch tausendmal schöner und seltsamer waren, als er sie mit seiner Griffelkunst festhalten konnte, – was er in seinen Phantasien im Bilde niederlegte, war dennoch so gedankenreich und so gedankentief, daß er wegen dieser Dinge vor der Mitwelt als ein Dichter dastand. Im Schlaf sieht er eine Erscheinung von Wassermassen, die vom Himmel stürzen; und man beginnt zu ahnen, aus welcher Quelle die ungeheure Naturphantasie strömt, die in der Apokalypse so seltsame elementare Phänomene bemeistert hatte. Er träumt von irgendwelchen Gestalten, mächtigen Körpern, in wilder Bewegung durcheinandergewürfelt, blitzschnell auftauchend und wieder verlöschend – und das phantastische Blatt des „Verzweifelnden" entsteht, quälend in seinem Mischcharakter von Abstraktem und Wirklichem, ein Strudel von heißen und kalten Strömen. Er liest in einem antiken Schriftsteller mythologische Märchen, deren Worte er vielleicht nur halb versteht, aber der musikalische Klang der Verse und Sätze zwingt ihn, die Augen zu schließen und sich dies vorzustellen, wie das gewesen sein möge in Wirklichkeit, da an der adriatischen Küste; eigene Traumerinnerungen von Seeschlangenlegenden und Schiffermärchen schleichen sich in die Vorstellung hinein, und es entsteht das „Meerwunder", mag es sich nun ursprünglich um eine fränkische Sage gehandelt haben oder um eine antike Fabel.

Wir wundern uns darüber, daß es damals in Deutschland ein Publikum gab, dem man diese Phantasien bieten konnte, ohne daß für ein genaues Verständnis des Gegenständlichen gesorgt

war. Denn ebensowenig wie wir heute die allegorischen und mythologischen Szenen immer vollkommen ausdeuten können, weil sie keine einfachen Illustrationen zu bestimmten Dichterstellen sind und weil der inhaltliche Kern oft vielfach überwuchert ist von gedanklichen und traumhaften Zutaten, ebensowenig werden ja Dürers Zeitgenossen, auch die Nürnberger Humanisten, immer gewußt haben, was Dürer eigentlich meinte, und vielleicht haben sie sich schon ebenso die Köpfe zerbrochen wie wir. Wenn trotzdem diese Erfindungen, wie wir annehmen dürfen, beliebt waren, so liegt dies vielleicht einmal daran, daß Traumhaftes den Leuten damals an sich vertrauter war als uns wissenschaftlich aufgeklärten Menschen, dann aber auch daran, daß das Antike der Stoffe, das man doch immer irgendwie herauswitterte, der Neugier und dem Interesse auch in seiner Verdunkelung noch besonders entgegenkam. Denn hier war die Möglichkeit gegeben, das Nackte, den nackten menschlichen Körper, nach dem das Kunstgefühl der Zeit verlangte, zu sehen, und es ist ja auffällig, wie Dürers Träume sich fast immer um den menschlichen nackten Körper drehen, manchmal mit leiser erotischer Betonung. Er, der aus Italien eine neue Auffassung von der menschlichen Gestalt mit nach Hause gebracht hatte, wurde diese Vorstellung nicht wieder los, und sie bevölkerte seine Träume. Daß er am hellichten Tage dieser Vorstellung zunächst ganz nüchtern als Forscher der Proportion und als rechnender Mathematiker zu Leibe ging, schließt nicht aus, daß Phantastisches hier den Untergrund seiner Ideenwelt bildete. Die Mathematik ist ja, wie Springer gesagt hat,

eine Art Phantasie des Gehirns, und diese Doppelseitigkeit seines Interesses, das Traumhafte und das Wissenschaftliche, entspricht ja seiner ganzen geistigen Anlage. Wer viel weiß, sieht viel Rätsel. Vielleicht war ihm die Wissenschaft das einzige klarste Mittel, um seines Inneren, das voll war von Gestalten, Herr zu werden; vielleicht glaubte er, nur so dieses Drängen durch die erlösende Form bändigen zu können. Denn das ist das Seltsame an seinen Träumen: nie schweifen sie ins Uferlose und ins Wesenlose, sondern immer sind sie verankert im Boden der Anschauung und der Wirklichkeit. So schwärmend diese Studie von der „Entführung auf dem Einhorn" auch aussehen mag – nichts daran ist an sich unmöglich oder absurd.

Es ist natürlich, daß bei diesen Phantasien, die Dürer mit dem Griffel niederschrieb und für welche nur die Graphik das alleinige Ausdrucksmittel sein konnte, anfangs das formalkünstlerische Interesse durchaus im Vordergrunde stand. Er wollte seine neue Aktkunst zeigen und probieren, und innerhalb der damaligen nordischen Kunst war sonst kein Raum für solche Dinge. Der tote Christus und der gemarterte Sebastian waren fast die einzigen Aktparaden, die es gab, und diese Gegenstände waren durch die Tradition an bestimmte formale Auffassungen gebunden. So brauchte Dürer für seine neue Kunst auch gegenständlich Neuland, und so kristallisierten sich an die Gestalten, die er im Kopfe trug, fast wie von selber und manchmal äußerlich genug die neuen Stoffe an. Bei dem Kupferstich der „Eifersucht", auch „Herkules" genannt, kann man bei jeder

einzelnen Figur ihre Herkunft aus der italienischen Formenwelt, aus dem Reiche der Pollajuoli und Mantegna, nachweisen, und die Entstehung dieses Blattes wird sicher zunächst dem formalkünstlerischen Interesse verdankt. Aber wenn auch Dürer selbst vielleicht in diesem Falle einmal gar nicht genau wußte, was daraus geworden war; wenn ihm Gedanken an Nessus und Dejaneira oder an Jupiter und Antiope vorschweben und sich unter seinen Händen bis zur Unverständlichkeit gegenseitig durchdringen mochten, der traumhafte und phantastische Charakter des Ganzen spricht doch sehr stark, und die Szene selber, dieser mit seinem irdischen Liebchen von einer eifersüchtigen Frau überraschte und von einem merkurartigen Gesellen beschützte Halbgott, ist in allem Entscheidenden doch klar, auch ohne daß wir die Namen wissen – eine Allegorie der Eifersucht, sinnliche Götterliebe mit Leidenschaft und Kampf und einem Liebesgott, der erschrocken das Weite sucht. Mehr braucht man nicht, da das Ganze bildhaft gesehen und in eine schöne Traumwelt hineingestellt ist. Ob der Sünder Herkules oder Jupiter heißt oder ob er Vulkans Züge trägt, ob die Frau eine bestimmte Frau ist oder nur äußerlich übernommen aus einer Darstellung vom Tode des Orpheus, erscheint gleichgültig gegenüber dem Größeren: daß so die Eifersucht aussieht. Denn man braucht nicht – und dies ist das Entscheidende gegenüber mancher modernen Gedankenkunst – sich alle Einzelzüge Stück für Stück zusammenzulesen zu diesem Verständnis, sondern das Ganze ist mit einem Schlage da und gegenwärtig. Man kann sich vorstellen, daß einem Künstler, der sich leidenschaftlich in Studien

und Zeichnungen um das Problem des nackten Körpers mühte, sich seine inneren Bilder aus irgendeinem Anlasse, sei es im Traum, sei es bei der Lektüre, plötzlich zu solcher Greifbarkeit verdichteten, ohne daß er von Anfang an eine Erzählerabsicht dabei hatte.

Auch das von Dürer selbst so getaufte „Meerwunder" oder, wie man es im sechzehnten Jahrhundert auch nannte, der „Raub der Amymone", war für Dürer zunächst eine Aktfigur, ein neues Problem, der weibliche liegende Akt, eine konstruierte Gestalt. Sie hat ihn nicht befriedigt, mit Recht, und einige Jahre später hat er den Akt dann mit gereifterem Verständnis noch einmal gezeichnet. Aber dieses formale Interesse war innerhalb der Ökonomie des Schöpferischen gleichsam nur wie das Salzkorn, das in das Chaos einer Retorte geworfen wird und an das sich nun die unerwartetsten Elemente ankristallisieren: ein gehörnter Greis mit einem Fischleib und riesigem Schildkrötenschild, badende Mädchen und ein verzweifelter orientalischer Herrscher. Man weiß noch heute nicht genau, welche Geschichte Dürer dargestellt hat, immer wieder tauchen, wie für Tizians „Himmlische und irdische Liebe", neue Deutungen auf, alle mit einem gewissen Recht, aber doch alle auch so, daß irgendwelche Gewaltsamkeiten bleiben. Aber ob Dürer nun die Geschichte von der Danaostochter Amymone gemeint hat, die von Poseidon vor einem zudringlichen Satyrn gerettet und nach Nauplia entführt wird; ob er in alten Märchen vom Frankenkönige Chlojo und seiner Gemahlin und dem Meerungetüm gelesen hatte, oder ob ihm aus Ovid die Fabel von

Achelous und Perimela bekannt war, das alles besagt doch so wenig vor dem Bildhaften dieser Erscheinung: es ist ein Mädchenraub, eine Entführung eines Mädchens durch ein Meerungeheuer, poetisch weitergesponnen, ein Naturtraum und eine Vision, mit der Erinnerung an den Süden, an jene glühenden Mittagsstunden, wo der große Pan über dem Meere schläft. Da zieht dieser Meeresdämon mit seinem Raub so gelassen, so gleichmütig dahin – das Unglück des schreienden Königs da hinten jammert ihn nicht; langsam, fast wehmütig gleitet er vorüber durch die Wellen wie eine unerschütterliche Naturgewalt, so gewaltig, daß selbst dieses nackte Weib nicht einmal aufzuschreien vermag, sondern nur leise wehklagt. Ein König wird unglücklich; über einer Landschaft an der Küste Griechenlands fliegt ein Glanz hoch; in klarer Heiterkeit fährt ein schönes Schiff in die Ferne hinaus – für das wehmütige Lächeln dieses aus der Wassertiefe geborenen Wunderwesens ist dies alles gleichgültig, kleinlich, kaum wie das Gekräusel der sanftplätschernden Welle vom Winde bewegt wird. Das ist Inhalt und Vorstellung genug, man bedarf weiterer Klarheit nicht, das Menschliche und das Pathetische bleibt, und eindeutigere Gestalt kann kein Traum gewinnen. Mag eine Aktstudie den Anlaß gegeben haben, mag diese Aktstudie, für sich allein betrachtet, uns seltsam und in manchen Punkten verfehlt erscheinen, die Traumgewalt, das Bild, das schließlich daraus entstanden ist, wird in seiner Erscheinungskraft dadurch nicht erschüttert.

Der formale Anfangswert ist für die künstlerische Bedeutung

des endgültigen Bildes keineswegs immer ausschlaggebend. Denn sicher ist die stehende weibliche Aktfigur auf dem Stich des „Doktortraumes" (auch die „Versuchung" genannt) bei weitem besser geraten als die Amymone, das leichte und doch feste Dastehen der Figur mit den schönen Wendungen und der rhythmisch freien Bewegung mußte innerhalb der damaligen deutschen Kunst wie eine Offenbarung wirken. Aber an poetischem Reichtum und an Stärke der Bildkraft steht das Blatt doch unter dem „Meerwunder" und der „Eifersucht", weil es die Schlacken seiner formalen Herkunft nicht ganz überwunden hat. Zwar ist es menschlich nicht weniger verständlich als die andern Phantasien und birgt außerdem einen ironischen Gedanken von erotischer Färbung: der Stubenhocker, der in Kissen und Pelzmäntel eingepackt am warmen Ofen schmort wie der Bratapfel und dem ein Teufel lüsterne Gedanken einbläst, wird von der lockenden Venus verhöhnt. Der taugt, trotz seiner erotischen Träume, zur Liebe nicht, und Amor stelzt auf Krücken der enteilenden Kugel, dem Glück nach. Das ist alles ganz klar. Aber Dürers Phantasie erscheint hier doch eng, es fehlt ihr das Gleitende, das sie sonst besitzt, und wenn man den ausgedrückten Gedanken einmal erfaßt hat, ist die Geschichte auch schon aus. Wahrscheinlich war er hier nicht von einer Dichterstelle angeregt, sondern nur satirisch gestimmt. Der Anfangsgedanke verlor sich nicht, sondern blieb akut, und so gab er sich zufrieden mit der allerdings herrlichen Sprache der formalen Gegensätze und schrieb ein etwas unsinnlich geratenes Sinngedicht zur Verherrlichung der sinnlichen Schön-

heit. Die fremde Tonart darin ganz zu überwinden, gelang ihm nicht, es klingt wie eine Übersetzung aus dem Italienischen. Der Zusammenhang mit dem Wirklichen, im „Meerwunder" gegeben durch das Landschaftsgefühl und die Naturvision, fehlt hier. Ganz frei wird seine Phantasie erst, wenn sie mit beiden Füßen fest in der Wirklichkeit steht.

Für das „Große Glück" zeichnete er einen Frauenakt nach dem Leben und benutzte eine Landschaftsstudie von seiner Wanderung in Tirol, von Klausen an der Eisack. Das waren seine Realitäten, dieser erschreckend gewaltige Frauenleib mit den riesigen, mächtig durchgearbeiteten Formen, und diese feine, tief unten liegende Stadt mit Fluß und Tälern und Bergen. Aber das Ganze, wie es geworden ist, hat doch Traumgewalt und den Charakter einer Vision. Wie sie hoch oben in Wolken dahinschwebt über die winzige Erde, mit den ihr angeborenen ruhigen großen Flügeln, mit diesem völlig unmöglichen Dastehen auf der rollenden Kugel, mit dieser Befangenheit in dem Halten der Attribute, erscheint sie wirklich wie eine Gottheit, der gegenüber alles Irdische nur wie ein Spielzeug wirkt. Man kann sie „das Glück" nennen oder „das Schicksal", oder, wie Dürer sie nannte, „die Nemesis", die schicksalverteilende, rätselhaft lächelnde Göttin, die für den Übermütigen die Zügel, für die Sieger im Leben den Becher bereithält. Und man kann annehmen, daß Dürer die Verse Polizianos über die Nemesis gekannt habe. Aber darauf kommt es nicht an, sondern darauf, daß hier seine Phantasie eine Gestalt schuf, die auch für heutige Menschen noch den Schicksalsgedanken in anschaulicher Form

verkörpert, unausweichlich vorüberwandelnd wie ein Traum, der im Gedächtnis haust.

Vielleicht fällt es auf, daß Dürer diesen Akt in die scharfe Profilstellung gebracht hat. Bei seinem Verlangen nach möglichst voll entwickelten Ansichten und bei seinem Hunger nach plastischer Tiefenform kann dies, in formaler Hinsicht, wie ein Verzicht wirken, und die Gestalt der Venus auf dem „Doktortraum" verrät weit mehr von seinem wahren körperlichen Verlangen. Aber dieser Verzicht mag mit dem Charakter der Traumwahrheit zusammenhängen, den diese Vision ursprünglich hatte und den sie behalten mußte. Sie sollte vorüberwandeln wie ein Traumbild, und die Dinge, die wir im Schlafe sehen, sind ja gern wandelnde Fernbilder, die langsam vor dem geistigen Auge vorüberziehen. Und es ist denkbar, daß auch mit aus diesem Grunde der „Ritter, Tod und Teufel", zu einer Zeit (1513) entstanden, als Dürer die Tiefenperspektive längst beherrschte, doch wieder in dieser altertümlichen Seitenansicht erscheint, als Traumbild, in Bewegung für die Ewigkeit. Aber auch hier liegen die Dinge nicht so einfach, daß man mit der Angabe eines einzigen Grundes die Sache erschöpfen könnte. Auch hier geht Traumhaftes und Wissenschaftliches seltsam durcheinander, auch diese Schöpfung verdankt, wie die Amymone, einem Proportionsstudium wenigstens die äußerliche Anregung zu ihrer Existenz. Es ist das letzte Wort, das Dürer über die Proportion des Pferdes zu sagen hatte, und die Wurzeln dieser Erfindung reichen noch tiefer hinab, in das Gebiet einer einfachen Kostümstudie. Im Jahre 1498 hatte Dürer

einen Ritter zu Pferde gezeichnet, mit der Beischrift „das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewest". Damals war ein ruhig stehendes Pferd dargestellt gewesen. Später aber war Dürer das Problem der Bewegung aufgegangen, langsam war ein schreitendes Pferd daraus geworden, und in Kopien nach Lionardo hatte Dürer sich mit dem Problem der Pferdebewegung auseinandergesetzt, und als er im Jahre 1507 von Venedig aus in Bologna den Mathematiker Luca Pacioli besuchte, mochte er dort Studien zu Lionardos Reiterdenkmal gesehen haben, wenn er nicht am Ende sogar selber in Mailand war und dort das große Modell des Denkmals studierte. Tatsächlich schreitet dann auf dem Stich von 1513 das Pferd genau so wie das Roß bei Lionardo, nicht in dem damals sonst allgemein üblichen Paßgang, sondern in der von Lionardo zuerst bezwungenen leichteren Gangart. Der Reiter aber sitzt noch genau in derselben Haltung wie auf jener Kostümstudie von 1498. Also die vollkommene Proportion des Pferdes als Hauptinteresse, und als Nebeninteresse ein Trachtenbild, das waren die äußerlichen Anregungen zu dieser berühmten poetischen Schöpfung seiner Phantasie. Man hat darauf hingewiesen, daß Dürer vielleicht mit diesem Blatt eine Art Illustration zu Erasmus von Rotterdams Büchlein über den christlichen Ritter habe liefern wollen, und man hat dagegen gesagt, daß diese Vorstellung des christlichen Ritters schon vor Erasmus verbreitet und auch schon in alten Holzschnittbildern behandelt worden war. Jedenfalls weiß man genau, was Dürer gemeint hat: den christlichen Ritter – christlich, denn er ist von

dem Hunde, dem Sinnbild des göttlichen Eifers und Ernstes, auf seiner Fahrt durchs Leben begleitet – wie er furchtlos und unerschüttert durch eine grausige Schlucht reitet, wie er sich vom Teufel und allem Höllengetier, ja vom grinsenden Tode selbst nicht anfechten läßt, und wie er auch auf die Herrlichkeiten der Welt nicht achtet, sondern seinen Weg geradeaus geht. Das ist der einfache menschliche Kern dieser Gedankenphantasie, und man täte dem Inhalt dieses Blattes unrecht, wollte man neugierig noch mehr wissen, etwa ob Dürer eine bestimmte Literaturstelle habe erläutern wollen; und man täte auch unrecht, wollte man auf die formalen Anregungen, die ihn bei seiner Vorstellung leiteten, allzuviel Gewicht legen und behaupten, alles andere als das Pferd sei nur mühselig zusammengesuchte Zutat und notgedrungenes Füllsel. Die Phantasie, die geistige Bilder schafft und ihnen sichtbare Gestalt verleiht, ist das wahrhaft Schöpferische.

Ob auch bei der Konzeption der „Melancholie" ursprünglich einmal formale Interessen mit am Werke waren? Einstweilen wissen wir nichts davon. Und ob wir jemals genau erfahren werden, was für wissenschaftliche oder mystische Gedankengänge und Grübeleien Dürer zu dieser Traumgestalt inspiriert haben? Das Blatt steht der Wissenschaft nahe, mathematische Dinge und Geräte liegen da herum, das magische Zahlenquadrat hängt an der Wand, und das Wort „Melencolia", das erscheint, bedeutete für die damaligen Menschen nicht dasselbe, wie für uns, die wir dabei immer an Schwermut denken, sondern ebensosehr die Geistesverfassung ernster, zum geistigen Schaffen veran=

lagter Naturen; man könnte es etwa mit dem gleichfalls doppeldeutigen „Tiefsinn", dem „tiefen Sinnen" übersetzen. Diese geflügelte Frau, die mit Zirkel und Buch nichts mehr anzufangen weiß, während das Knäblein da neben ihr geschäftig in ein Täfelchen schreibt; die von den Schlüsseln zur Macht und von dem Reichtum keinen Gebrauch macht und der die Kugel entglitten ist, sitzt in tiefem Grübeln da inmitten ihrer reglosen wissenschaftlichen Instrumente, der Hund schläft, am Himmel blitzt ein Komet auf, und das einzig Lebendige auf der Erde ist die Flamme in dem Tiegel und die wachen Augen der Frau. Dies kann nichts anderes bedeuten als die Tätigkeit des Geistes, der, dem Element des Feuers gleich, ewig wach ist und über die mechanischen Dinge herrscht, der wohl trübe und dumpf und tiefsinnig dabei werden kann, aber doch leuchtet, wie ein Licht in der Nacht. Es ist der Genius ohne Schlaf, mit Geduld gekrönt, der alle die Dinge des menschlichen Wissens ersonnen hat, der nie verlischt wie die ewige Flamme, der in die Nacht und in das eigene Innere starrt und über die tote Materie triumphiert: der menschliche Geist als Genius.

An die letzten Beziehungen und Gedankengänge kann man nicht rühren, sie sind und bleiben Traumwerk. Aber das Ganze ist klar: ein Sinnbild des menschlichen Geistes, zugleich das schönste Sinnbild der Dürerschen Phantasie.

Abbildungen



1. Simson



2. Die Kreuztragung Christi



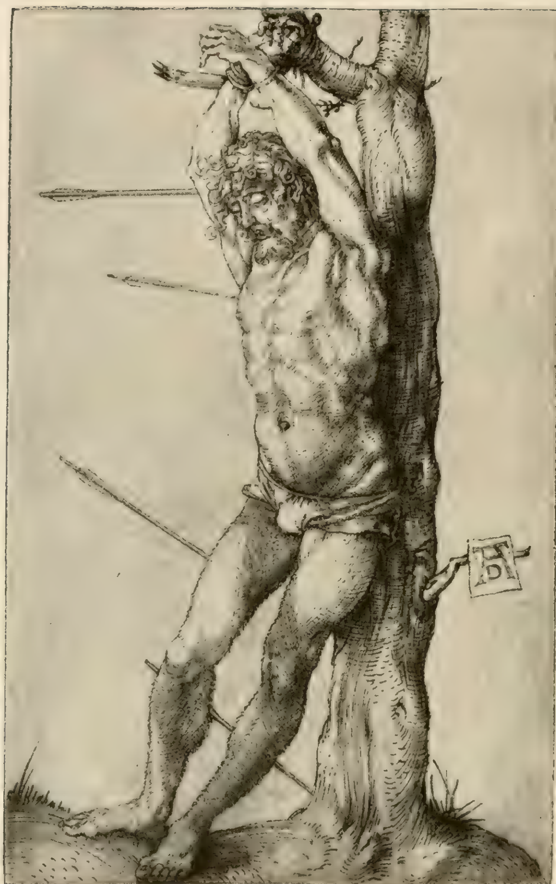
3. Die Grablegung Christi



4. „Herkules" oder „Die Kämpfenden"



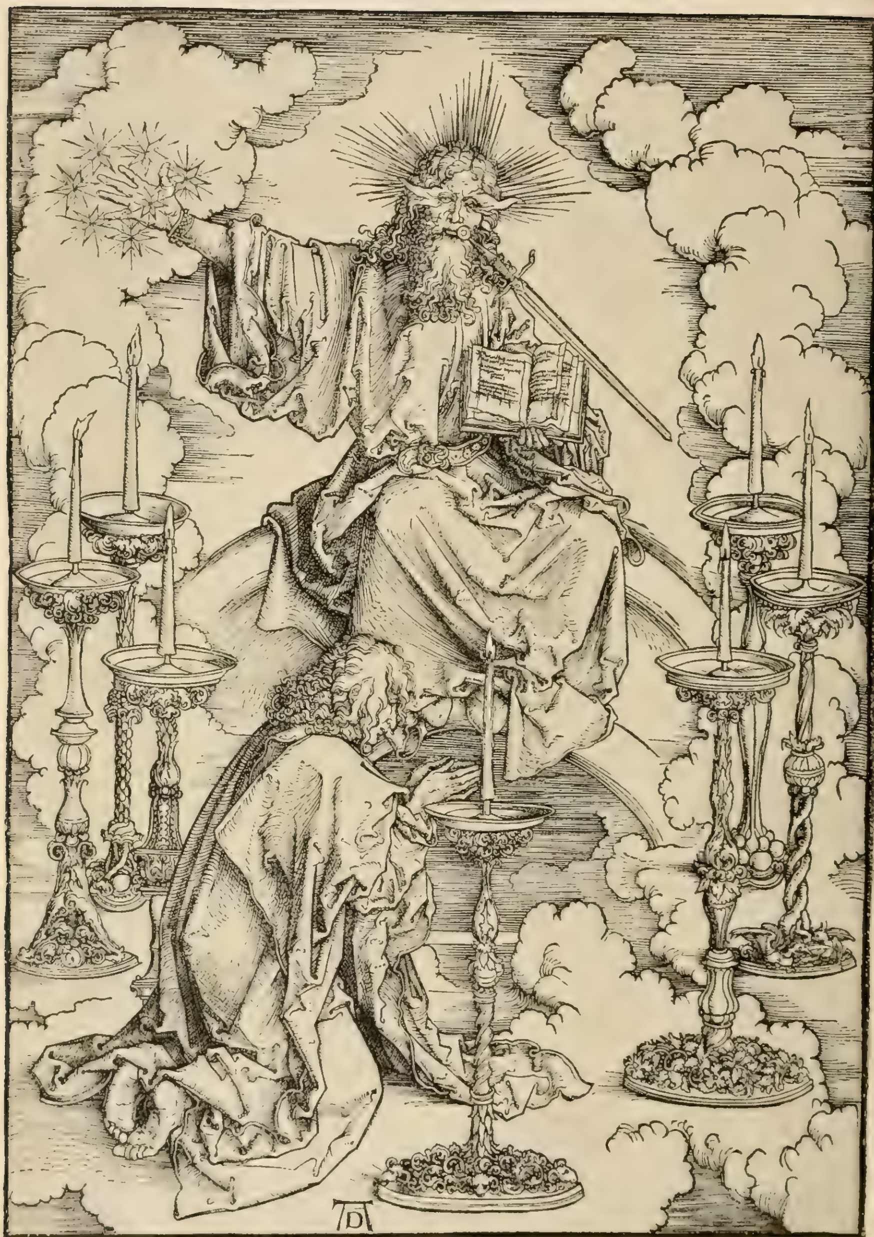
5. Die Madonna mit der Meerkatze



6. Der heilige Sebastian



7. Der verlorene Sohn



8. Der Evangelist Johannes erblickt die sieben Leuchter



9. Die apokalyptischen Reiter



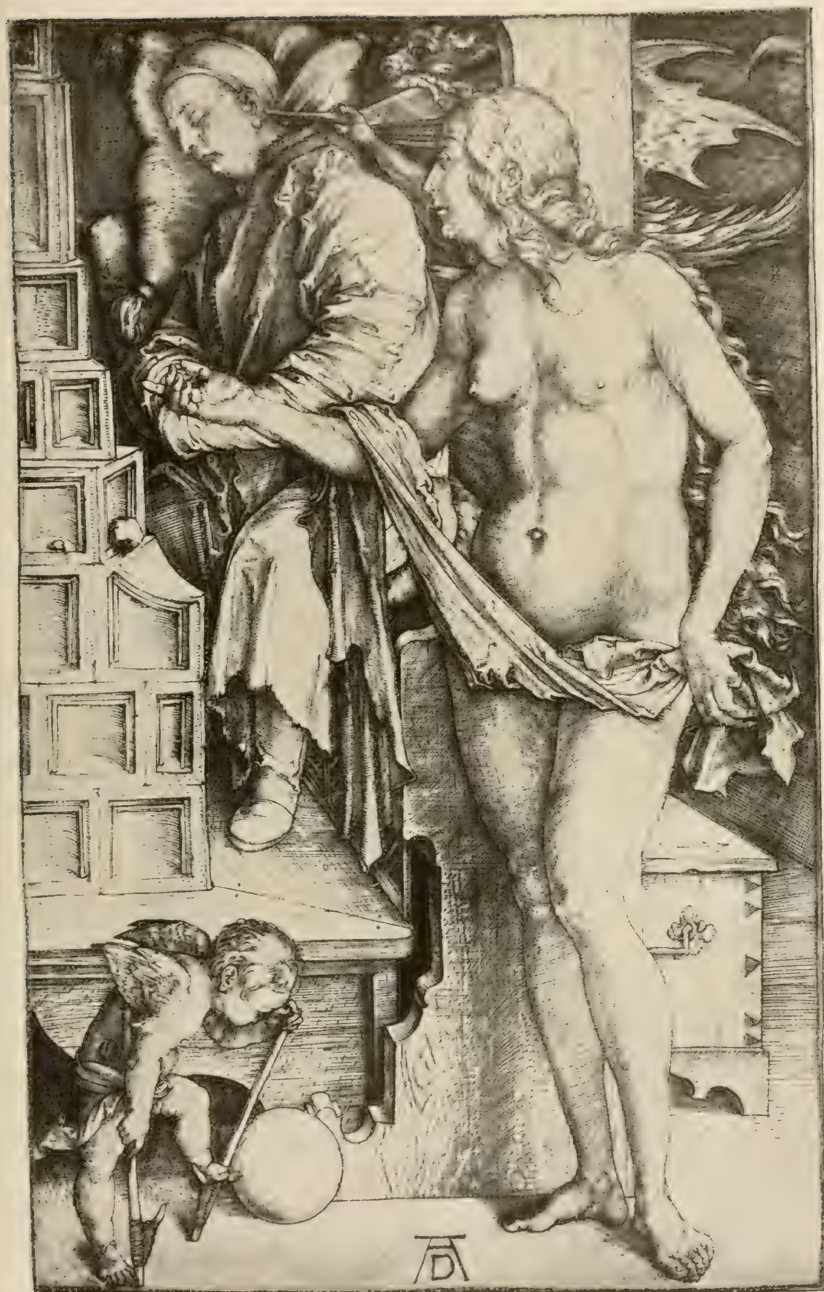
10. Die Engel wehren den Winden



11. Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen



12. Das Meerwunder



13. Der Doktortraum



14. Der Spaziergang



15. Der Koch und seine Frau



16. Der heilige Eustachius



17. Das Große Glück



18. Apoll und Diana



19. Die Eifersucht



20. Das Wappen des Todes



21. Weihnachten



22. Adam und Eva



23. Die Begegnung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte



24. Die Geburt der Maria



25. Das Verlöbnis der Maria



26. Die Heimsuchung der Maria



27. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten



28. Abschied Christi von seiner Mutter



29. Das kleine Pferd



30. Der heilige Georg



31. Christi Gebet am Ölberg



32. Christus am Kreuz



33. Die Anbetung der Hirten



34. Die Tempelreinigung



35. Die Dornenkrönung



36. Christus am Kreuz



37. Die Kreuzabnahme



38. Die Auferstehung Christi



39. Christus und Maria Magdalena im Garten Gethsemane

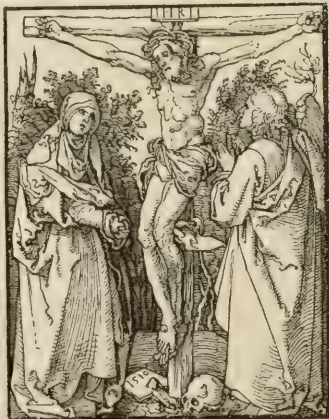


40. Christus und die Jünger in Emmaus



41. Der ungläubige Thomas

Das sind die syben tagezeyt
Darin christus auff erden leyt.



Zu Metten zeyt.

¶ Des vaters ewige waißheyt
Die gödlich menschait christi leyt
Ward verkaufft den falschen juden
Die vil groß lüg auff jn luden
Umb metten zeyt ward er gfangen
Menschlich natur het groß pangen
All sein jüngren vnd bekanten
Jm glauben von jm wanten
Alain Maria die rein mayd
Was bstendig in jrm hertzen leyd

Zu der Ersten stund.

¶ Der herr ward fur Pylato gfurt
Vnd vill mit falscher zeugschafft b'rürt
Er ward gar vnrechtlich gschlagen
Das thet christus dultig tragen
Auch ward der edll herr gantz verspeyt
Als das der prophet gschriben geyt
Jm ward verpunden sein gesicht
Vnd sprachen Jesus vns bericht
Welcher dich do hab geschlagen
Das solt vns hye weyssagen

Zu der Dritten stund.

¶ Merck hye auff zu der dritten stund
Wie alle juden schreyen thund
Creutzig jn creutzig jn pald eyll
Jn furt Pylatus an eim seyl
Spötlich becleyt mit purper gwand
Vnd zeygt auff jn mit seiner hand
Sich den menschen in der dorn kron
Wieser ich jn gegeysselt han
Das hulff nit sein creutz er selbß trug
Von üblen lydt er groß vnfug

Zu der Sechsten stund.

¶ An das creutz er genagelt ward
Das thet seim edlen leichnam zart
So schmertzlich we/vnd sprach auß pein
Mich dürst/da gaben sye fur wein
Jm zu tranck essig vnd gallen
Die juden triben schmelichs kallen
Den schachren ward er gleich geacht
Der linck schacher spot sein vnd lacht
Vnd der ander thet gnad begern
Des waß in Jesus bald gewern

Zu der Neunten stund.

¶ Zu der neunten stund der herr starb
Sein tod vns ewigs lebm erwarb
Er befalch seim vater die sell
Vnd fur gwaltiglich in die hell
Darauß fart er all die seinen
Vnd erlöst sye auß den peynen
Ein ritter sein seyten durchstach
Der sunnen schein man nymer sach
Vnd kam ein grosser erpiden
Daß todten von grebern schiden

Zu Vesper zeyt.

¶ Der herr ward gnumen zvesper zeyt
Vom creutz vnd fur sein müter gleyt
Die krafft vnd sterck verporgen lag
Jn gottes gmüt den selben tag
O mensch merck mit fleiß disen tode
Ein ertzney fur die grösten not
O Maria reyne junckfraw
Herr Symeons schwert do anschaw
Hie leyt die grosse kron der ern
Die all vnser sünd thüt vertzern

Zu Complet zeyt.

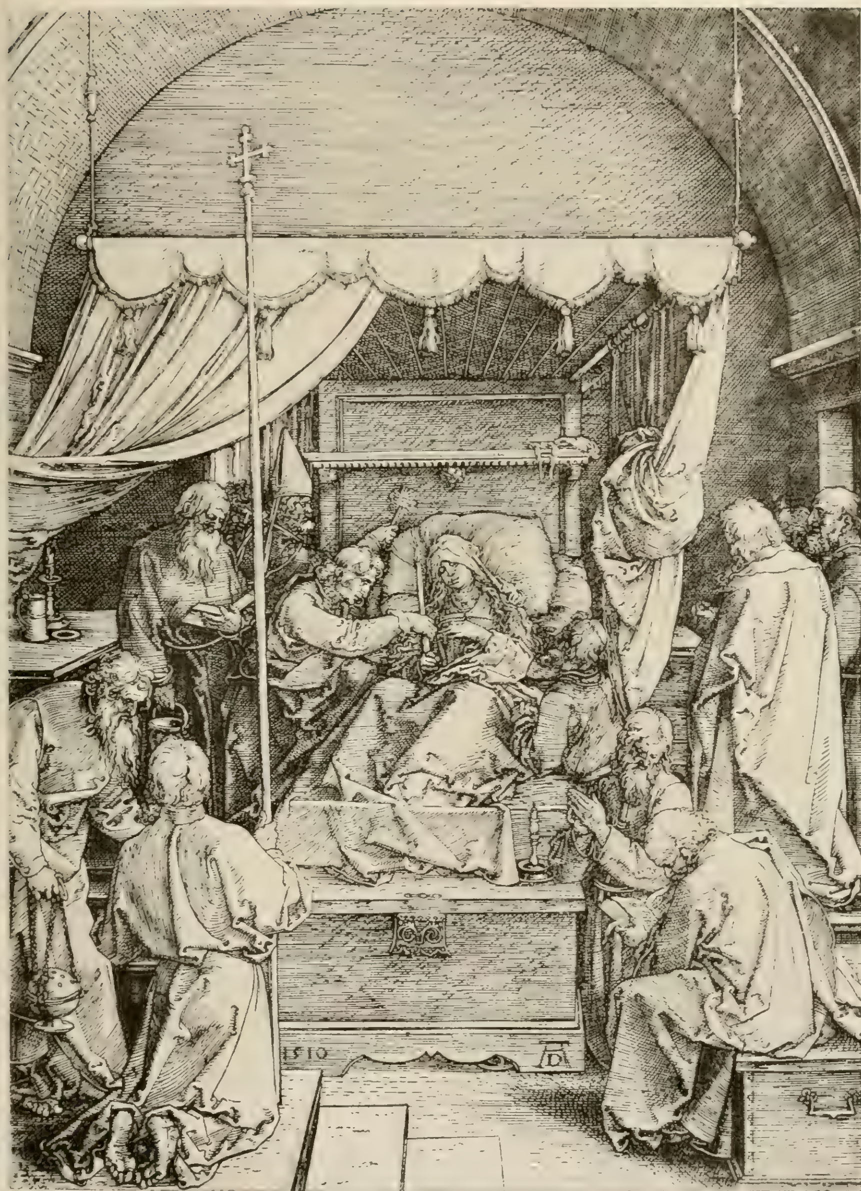
¶ Joseph von Arimathya kam
Nycodemum er mit jm nam
Von den ward der edll herr begrabm
Durch den wir ewigs leben habm
Mit wolrichenten würtzen güt
Als das der jüden gwonheyt thüt
Darumb sind dise ding gethan
Das all propheten war gseyt han
Den todt betracht in deim hertzen
Alweg mit fast grossem schmertzen

Ein gepet.

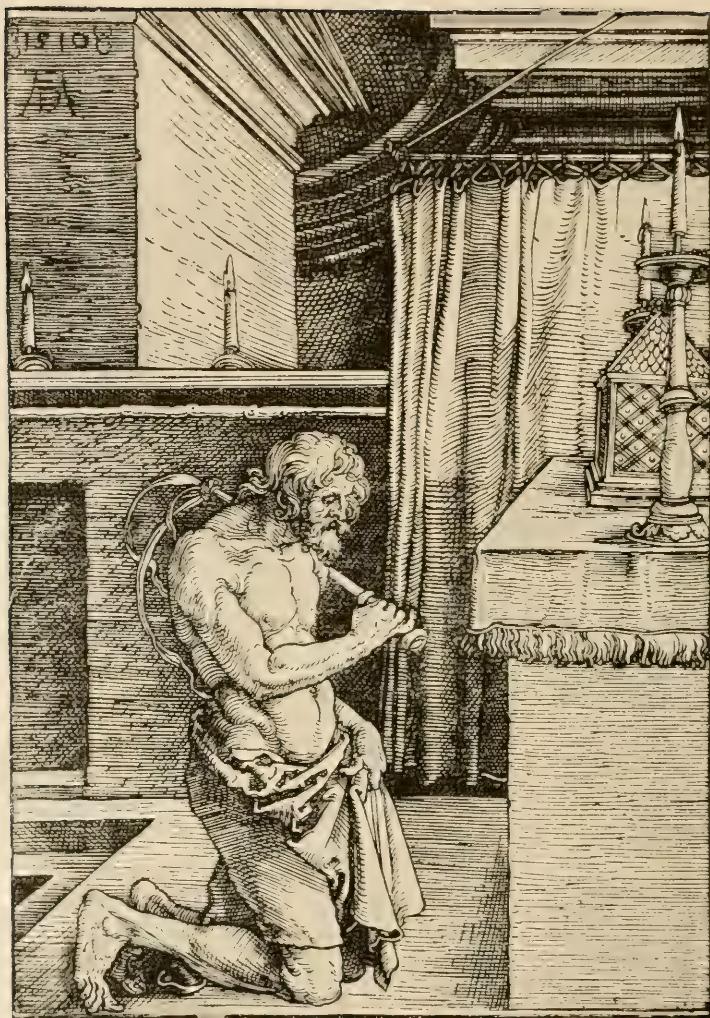
¶ O almechtiger herr vnd got
Die groß marter die glitten hot
Jesus dein eingeborner sun
Da mit er fur vns gnug hat thun
Die betrachten wir mit innikeyt
O herr gib mir war rew vnd leyt
Vber mein sünd vnd pesser mich
Deß pit ich gantz mit hertzen dich
Herr du hast überwindung thon
Drum mach mich teilhaft des sigs kron



42. Christus am Kreuz



43. Der Tod der Maria



44. Der Büßende oder „Der Geißler"



45. Die Enthauptung Johannes des Täufers



46. Das Abendmahl



47. Die Gefangennahme Christi

Passio domini nostri Jesu. ex hierony mo Paduano. Dominico Mancino. Sedulio. et Baptista Mantuano. per fratrem Chelidonium collecta. cum figuris Alberti Dureri Norici Pictoris.



Has ego crudeles homo pro te perfero plagas
Atq; meo morbos sanguine curo tuos.
Vulneribusq; meis tua vulnera. morteq; mortem
Tollo deus: pro te plasmate factus homo.
Tuq; ingrate mihi: pungis mea stigmata culpis
Sæpe tuis. noxa vapulo sæpe tua.
Sat fuerit me tanta olim tormenta sub hoste
Iudæo passum: nunc sit amice quies.

48. Der Schmerzensmann
Titel zur Großen Passion



49. Die Madonna auf der Mondsichel
Titel zum Marienleben



50. Die Madonna mit der Birne



51. Die Anbetung der Könige

O mihi tantorum. iusto mihi causa dolorum
O crucis O mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit. tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare nouis.

52. Der Schmerzensmann auf dem Steine
Titel zur Kleinen Passion



53. Die heilige Familie



56. Der heilige Christophorus



57. Ecce homo



58. Die Grablegung Christi



59. Der heilige Hieronymus in der Landschaft



60. Der stehende Schmerzensmann



61. Die Madonna am Baume



62. Das Schweißtuch der Veronika



63. Ritter, Tod und Teufel

64. Der heilige Hieronymus im Gehäus

65. Die Melancholie



66. Die Madonna an der Mauer



67. Das tanzende Bauernpaar



68. Der sitzende Schmerzensmann



69. Christus am Ölberg



70. Die Entführung auf dem Einhorn



71. Die Madonna, von zwei Engeln gekrönt


1518



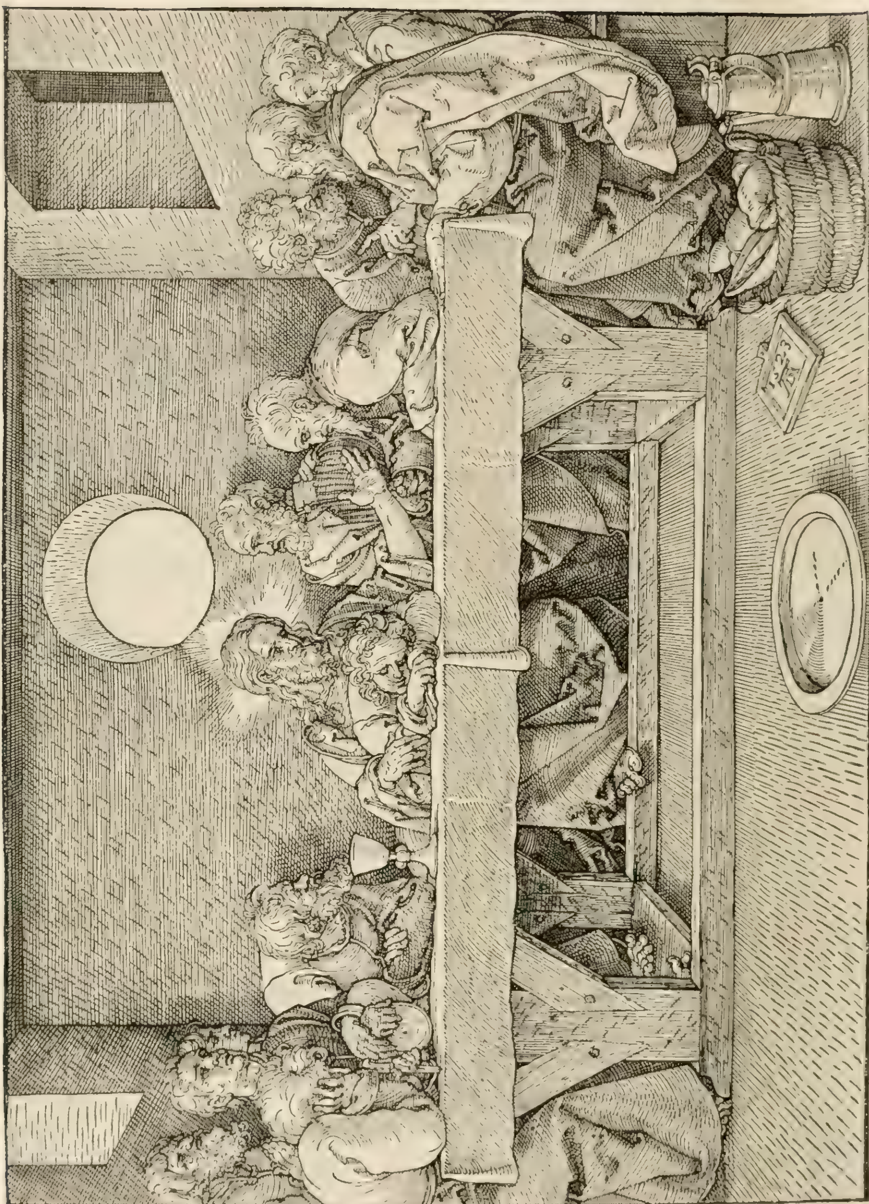
73. Der heilige Antonius



74. Kaiser Maximilian



77. Ulrich Varnbühler





79. Wilibald Pirckheimer



80. Der Apostel Paulus

1526
VIVENTIS·POTVIT·DVRERIVS·ORA·PHILIPPI
MENTEM·NON·POTVIT·PINGERE·DOCTA
MANVS



81. Philipp Melanchthon

Verzeichnis der Abbildungen

(chronologisch geordnet)

24. Die Geburt der Maria. Holzschnitt B. 80. Aus dem Marienleben. 297:210 mm. ca. 1504.

25. Das Verlöbnis der Maria. Holzschnitt B. 82. Aus dem Marienleben. 293:208 mm. ca. 1504.

26. Die Heimsuchung der Maria. Holzschnitt B. 84. Aus dem Marienleben. 300:211 mm. 1504.

27. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Holzschnitt B. 90. Aus dem Marienleben. 295:210 mm. ca. 1504.

28. Abschied Christi von seiner Mutter. Holzschnitt B. 92. Aus dem Marienleben. 296:208 mm. ca. 1504.

29. Das kleine Pferd. Kupferstich B. 96. 165:108 mm. 1505.

30. Der heilige Georg zu Fuß. Kupferstich B. 53. 112:71 mm. ca. 1508.

31. Christi Gebet am Ölberg. Kupferstich B. 4. Aus der Kupferstichpassion. 115:71 mm. 1508.

32. Christus am Kreuz. Kupferstich B. 24. 133:98 mm. 1508.

33. Die Anbetung der Hirten. Holzschnitt B. 20. Aus der Kleinen Passion. 127:98 mm. ca. 1508.

34. Die Tempelreinigung. Holzschnitt B. 23. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.

35. Die Dornenkrönung. Holzschnitt B. 34. Aus der Kleinen Passion. 126:97 mm. ca. 1508.

36. Christus am Kreuz. Holzschnitt B. 40. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.

37. Die Kreuzabnahme. Holzschnitt B. 42. Aus der Kleinen Passion. 128:97 mm. ca. 1508.

38. Die Auferstehung Christi. Holzschnitt B. 45. Aus der Kleinen Passion. 127:98 mm. ca. 1508.

39. Christus und Maria Magdalena im Garten Gethsemane. Holzschnitt B. 47. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.

40. Christus und die Jünger in Emmaus. Holzschnitt B. 48. Aus der Kleinen Passion. 127:96 mm. ca. 1508.

41. Der ungläubige Thomas. Holzschnitt B. 49. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.

42. Christus am Kreuz. Holzschnitt B. 55. Titelbild eines Gedichtes. 119:95 mm. 1510.

43. Der Tod der Maria. Holzschnitt B. 93. Aus dem Marienleben. 293:206 mm. 1510.

44. Der Büßende, auch „Der Geißler" genannt. Holzschnitt B. 119. 194:132 mm. 1510.

45. Die Enthauptung Johannes des Täufers. Holzschnitt B. 125. 195:131 mm. 1510.

46. Das Abendmahl. Holzschnitt B. 5. Aus der Großen Passion. 395:284 mm. 1510.

47. Die Gefangennahme Christi. Holzschnitt B. 7. Aus der Großen Passion. 394:280 mm. 1510.

48. Der Schmerzensmann, von einem Kriegsknecht verhöhnt. Holzschnitt B. 4. Titelblatt zur Großen Passion. 198:195 mm. 1511.

49. Die Madonna auf der Mondsichel. Holzschnitt B. 76. Titelbild zum Marienleben. 202:195 mm. 1511.

50. Die Madonna mit der Birne. Kupferstich B. 41. 158:106 mm. 1511.

51. Die Anbetung der Könige. Holzschnitt B. 3. 291:218 mm. 1511.

52. Der Schmerzensmann auf dem Steine. Holzschnitt B. 16. Titelblatt zur Kleinen Passion. 86:78 mm. 1511.

53. Die heilige Familie. Holzschnitt B. 96. 237:160 mm. 1511.

54. Der heilige Hieronymus im Zimmer. Holzschnitt B. 114. 235:160 mm. 1511.

55. Der Gnadenstuhl in den Wolken. (Die heilige Dreifaltigkeit.) Holzschnitt B. 122. 392:284 mm. 1511.

56. Der heilige Christophorus. Holzschnitt B. 103. 210:210 mm. 1511.

57. Ecce homo. Kupferstich B. 10. Aus der Kupferstichpassion. 117:75 mm. 1512.

58. Die Grablegung Christi. Kupferstich B. 15. Aus der Kupferstichpassion. 117:74 mm. 1512.

59. Der heilige Hieronymus in der Landschaft. Kaltnadelarbeit B. 59. 208:185 mm. 1512.

60. Der stehende Schmerzensmann. Kaltnadelarbeit B. 21. 117:75 mm. 1512.

61. Die Madonna am Baume. Kupferstich B. 35. 118:75 mm. 1513.

62. Das Schweißtuch der Veronika, von zwei Engeln gehalten. Kupferstich B. 25. 102:140 mm. 1513.

63. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich B. 98. 250:190 mm. 1513.

64. Der heilige Hieronymus im Gehäus. Kupferstich B. 60. 247:188 mm. 1514.

65. Die Melancholie. Kupferstich B. 74. 239:168 mm. 1514.

66. Die Madonna an der Mauer. Kupferstich B. 40. 149:101 mm. 1514.

67. Das tanzende Bauernpaar. Kupferstich B. 90. 118:75 mm. 1514.

68. Der sitzende Schmerzensmann. Radierung B. 22. 112:66 mm. 1515.

69. Christus am Ölberg. Radierung B. 19. 221:156 mm. 1515.
70. Die Entführung auf dem Einhorn. Radierung B. 72. 308:213 mm. 1516.
71. Die Madonna, von zwei Engeln gekrönt. Kupferstich B. 39. 148:100 mm. 1518.
72. Die große Kanone. Radierung B. 99. 217:322 mm. 1518.
73. Der heilige Antonius. Kupferstich B. 58. 96:143 mm. 1519.
74. Kaiser Maximilian. Holzschnitt B. 153. 544:378 mm. 1519.
75. Die Madonna, von einem Engel gekrönt. Kupferstich B. 37. 139:100 mm. 1520.
76. Der heilige Christophorus. Kupferstich B. 51. 117:75 mm. 1521.
77. Ulrich Varnbühler. Holzschnitt B. 155. 430:323 mm. 1522.
78. Das Abendmahl. Holzschnitt B. 53. 213:301 mm. 1523.
79. Wilibald Pirckheimer. Kupferstich B. 106. 181:115 mm. 1524.
80. Der Apostel Paulus. Kupferstich B. 46. 122:76 mm. 1526.
81. Philipp Melanchthon. Kupferstich B. 105. 174:127 mm. 1526.

Alphabetisches Register der Titel, Namen und Sachen

(in Schlagworten)

Ursprung und erste Blüte der Graphik

Die Ausstellung ist folgendermaßen über die drei Ausstellungsräume des Kupferstichkabinetts verteilt:

Großer Ausstellungssaal (an der Treppe): Einblatt-Holzschnitte, vorwiegend deutschen Ursprungs, von 1400 bis 1500, Metallschnitte und illustrierte Bücher (Inkunabeln).

Treppenhaus: Zwei Schaukästen mit technischen Besonderheiten des Holzschnitts, Zeug- und Teigdrucke, Holzstöcke usw.

Vorraum (an der Treppe): Italienische Kupferstiche des 15. Jh. (an der Hauptwand Mantegna und die oberitalienische Schule, an der gegenüberliegenden Wand die florentinische Schule). In dem Schaukasten: Blockbücher (Vorläufer des illustrierten Buches).

Kleiner Ausstellungssaal (hinter dem Studiensaal): Deutsche und niederländische Kupferstiche des 15. Jh. An der Eingangsseite sind die frühen Blätter (etwa 1420 bis 1450), an den folgenden beiden Schauschränken der Meister E S bzw. der niederländische Stich des 15. Jh., an dem langen Schauschrank Schongauer und Israel von Meckenem mit einigen anderen Stechern vom Ausgang des 15. Jh. ausgestellt. In dem Schaukasten technische Besonderheiten des Kupferstiches.

Von einer Erfindung von Holzschnitt und Kupferstich, den wichtigsten Zweigen der graphischen Künste in ihren Anfängen, kann streng genommen nicht gesprochen werden. Es bedurfte zu ihrer Einführung nicht der genialen Auswertung umwälzender Erfindungen, wie sie wenig später im Druck mit beweglichen Lettern, der Tat des Gutenberg und seiner Gefährten, zu beobachten ist. Sie sind vielmehr organisch aus der handwerklichen Uebung des späten Mittelalters herausgewachsen. Man darf sagen, daß man beide Künste schon im 14. Jahrhundert hätte haben können, wenn genügend Papier und geeignete Druckfarben vorhanden gewesen wären.

Der Holzschnitt hat im „Zeugdruck" einen direkten Vorläufer (eine Probe im Treppenhaus). Holzstöcke, in denen die Linien der Zeichnung mit dem Schneidemesser so freigelegt wurden, daß die entstandenen Stege, sobald sie eingeschwärzt wurden, druckfähig waren, sind offenbar schon Jahrhunderte vorher gebraucht worden. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts setzt der Druck auf Papier ein und breitet sich mit der starken Verwendung des Papiers im 15. Jahrhundert sehr schnell weithin aus. Es ist das wahrscheinlichste, daß er

an verschiedenen Stellen des christlichen Abendlandes gleichzeitig dem neuen Zweck zugeführt wurde, der vor allem in der Schaffung eines billigen Andachtsbildes bestand. Ihre Zahl muß außerordentlich groß gewesen sein und wie fast immer sind auch hier die Erstlingswerke mit die eindrucksvollsten. Erhöht wird der Reiz der Stücke durch die Bemalung, die zum ältesten Holzschnitt gehört. Mit der Verfeinerung der Technik, der Einführung der Kreuzlagen, verliert die Ausmalung ihre Berechtigung. Der klassische Holzschnitt der Dürerzeit ist ein reiner Schwarz-Weiß-Druck.

Die Sammlung ist in bezug auf künstlerische Qualität wohl die gewählteste, die es gibt. Zahlenmäßig — es ist nur etwa die Hälfte ausgestellt — sind die Sammlungen in München, Nürnberg, Wien, London ebenso wichtig. Die Ausstellung vermittelt einen Ueberblick von frühesten Blättern (z. B. die unkolorierte hl. Veronika, die noch aus dem 14. Jh. stammen könnte) im „weichen" Stil bis zu den im „eckigen" Stil ausgeführten, wo der Holzschnitt in deutlich erkennbare Augsburger und Nürnberger Künstlerwerkstätten einmündet. Hauptwerke der frühen Zeit sind die kleine kolorierte Kreuzigung, der in leuchtenden Farben strahlende Christophorus — dieser als Andachtsbild, dessen tägliche Betrachtung den Gläubigen vor Gefahren an diesem Tage beschützt, außerordentlich häufig dargestellt —, die feine hl. Dorothea mit den österreichischen und bayerischen Wappen. Ebenso früh wohl das grandiose Querblatt mit den drei Lebenden und den drei Toten, das sich durch schöne Aufteilung der Fläche und Bemalung auszeichnet. Aus der Zeit des „eckigen" Stils seien die „Venus" des Meisters Kasper, die hl. Margarete auf dem Drachen und die Enthauptung des Johannes hervorgehoben. Letztere beiden, wohl schwäbischen Ursprungs, sind Zeugnisse für die Reinheit und Klarheit der Zeichnung bei einer recht verwickelten Aufgabe, indem bei der Heiligen kühne Verkürzungen, bei dem anderen Holzschnitt eine tiefgestaffelte Landschaft in Verbindung mit mehrfiguriger Komposition und einem großen Architekturstück zu bewältigen war. Eines der kostbarsten Besitzstücke der Sammlung ist der hervorragende Nürnberger Druck der Kreuzigung, dessen Feinheit und Gleichmäßigkeit die Werkstatt Wolgemuts, des Lehrers Dürers, von ihrer besten Seite zeigt. Hier würde die Bemalung die Wirkung eher beeinträchtigen als steigern.

Deutschland hat aus Holzschnitt und Kupferstich als erstes Land in Europa die künstlerischen Elemente entwickelt und zur Blüte gebracht. Die Niederlande und Frankreich, von denen einige sehr achtenswerte Proben an der Hofseite des Saales zu sehen sind, treten demgegenüber zurück. Dasselbe gilt von Italien, dessen besonders seltene Erzeugnisse an der großen Rückwand zu sehen sind. In den beiden Engeln, die auf einem Gestell daneben untergebracht sind, dürften Erstlingswerke des italienischen Holzschnitts zu erkennen sein, deren Linien teils mit Schablonen, teils durch Druck hergestellt, auch noch mit dem Pinsel nachgezogen zu sein scheinen.

Zusammen mit den Holzschnitten ist eine Auswahl von „Schrotblättern" ausgestellt, eine spezifisch deutsche Abart, bei der Metallplatten, die geschnitten und mit Punzen bearbeitet sind, verwendet wurden.

In den Schaukästen findet man illustrierte Bücher von etwa 1460 bis 1500. Diese in künstlerischer Hinsicht reifsten und vielseitigsten Hervorbringungen des frühen Holzschnittes lassen sich leider nur unzulänglich in Ausstellungen darbieten. Die Auswahl gibt eine ganz kleine Zahl der wundervollen Erzeugnisse. Italien und die Niederlande, die mit je einer Vitrine

vertreten sind, erscheinen mit ihren zweifellos hochstehenden Werken allzu gewichtig im Vergleich zu den ausgestellten deutschen Büchern. Diese in zwei anderen Schaukästen, und zwar die frühen Bamberger, Augsburger und Ulmer Drucke in dem einen, die Lübecker, Mainzer, Nürnberger und Baseler in dem anderen, erschöpfen nicht annähernd den Reichtum künstlerischer Phantasie und Schöpferkraft der alten deutschen Buchkünstler. Jede der Städte hat einmal ihren Höhepunkt erlebt, in den Nürnberger und Baseler Drucken kündigt sich das Schaffen des jungen Dürer an.

Aus dem großen Ausstellungssaal gelangt man auf der einen Seite zu dem Studiensaal der neuen Abteilung mit einer kleinen Gruppe, die die Techniken des Bilddrucks veranschaulicht, auf der anderen Seite zurück ins Treppenhaus, wo eine kleine Schau von technischen Besonderheiten, Uebergangserscheinungen aus der Buchkunst und ähnliches vereinigt sind, in den „Vorraum".

Hier ist der italienische Kupferstich ausgestellt. Der Besucher beginnt aber zweckmäßig im kleinen Ausstellungssaal, da dort die frühesten Kupferstiche zu finden sind.

Der Kupferstich ist in den Goldschmiedewerkstätten beheimatet gewesen. Aus dem Gravieren von Metallplatten entstanden, ist er bis zu Dürer, der noch das Handwerk von seinem Vater erlernen mußte, von Goldschmieden für Goldschmiede betrieben worden, wenngleich die schnell wachsende Beliebtheit der Stiche bald zu einer fachmännischen Spezialisierung der Hersteller und zu einer weitverbreiteten Benützung außerhalb der Zunft der Goldschmiede geführt hat.

Die ersten Stiche sind vielleicht im niederdeutschen Sprachgebiet entstanden, zweifellos ist der Kupferstich nordischen Ursprungs. Der Hieronymus des „Meisters des Kalvarienberges" und der große Liebesgarten, ein kostbares Unikum des Kupferstichkabinetts, nach dem der Stecher seinen Namen erhielt, sind noch vor den Arbeiten des Meisters der Spielkarten, der ersten ausgeprägten künstlerischen Persönlichkeit (tätig um 1430 bis 1450 am Oberrhein) entstanden. In dem um 1450 bis 1467 vermutlich in Straßburg tätigen Meister E S wird unter Einfluß der Niederländer eine neue Richtung eingeschlagen. Auf die Proben aus dem urdeutschen Figurenalphabet des Meisters, in dem älteste Triebe der ornamentalen Gestaltungslust des Nordens wieder lebendig geworden sind, sei besonders aufmerksam gemacht. Der frühe Kupferstich gipfelt in den Werken des Colmarers Martin Schongauer, dessen in herrlichen Drucken vorhandenes Werk zu den größten Kostbarkeiten der Sammlung gehört. Er ist das Vorbild Dürers gewesen, des Klassikers des Kupferstiches.

Die heute zu den begehrtesten Stücken des Graphikmarktes zählenden frühen Stiche, deren Seltenheit den Wert sehr erhöht, können nur in einer kleinen Auswahl geboten werden. Als der subtilen Kunst angemessener ist eine kleine Schau gegenüber einer — ebenfalls möglichen — größeren vorgezogen worden. Der Besucher findet aber auch die anderen guten Meister der Zeit: den Hausbuchmeister, L Cz, W mit dem Schlüssel. Sie sind alle mit hervorragenden Proben vertreten. Der besonders fruchtbare, künstlerisch aber nicht sehr begabte Israel von Meckenem hat sehr putzige sittenbildliche Darstellungen — als einer der ersten — geschaffen, von denen einige gezeigt werden.

Die Vorläufer der illustrierten gedruckten Bücher, die „Blockbücher“, die noch bis fast zum Ende des Jahrhunderts gemacht worden sein dürften, findet man in dem Schaukasten des Vorraumes. Sie gehören in den Sammlungen zu den allergrößten Seltenheiten. Die unsere kann solche sowohl aus Deutschland wie aus den Niederlanden und Italien vorführen. Das venetianische Blockbuch von 1430/40, das hier gezeigt wird, ist fast das einzige dieser Art und geht mit seinen Holzschnitten wohl den allermeisten graphischen Arbeiten Italiens voraus. Das Wesentliche des Blockbuches ist etwas Negatives. Die Buchstaben sind mit dem Bild zusammen aus einem Holzstock geschnitten, sind noch keine beweglichen Lettern. Blockbücher müssen in großer Zahl existiert haben, da die vorhandenen selten in mehreren Exemplaren vorkommen, also mehr oder weniger zufällig überliefert sind. Der Stil ihrer Bilder erreicht oft eine eigentümlich wuchtige Größe, die durch die wenig sorgfältige Bemalung — es waren die ersten Volksbilderbücher, offenbar in relativ großen Auflagen hergestellt — oft etwas beeinträchtigt wird. Besonders hervorzuheben sind die Fabel vom kranken Löwen und das Planetenbuch.

Der italienische Kupferstich entwickelte sich an zwei Zentren, in Toskana und in Oberitalien. Eines der frühesten und schönsten Blätter aus Toskana ist das berühmte Frauenbildnis im Profil. Es veranschaulicht die großzügigere Anlage und reine durchsichtige Durchführung der Stecharbeit bei den Italienern vollkommen. Die kämpfenden Männer des Pollajuolo und die sehr große Himmelfahrt und Gürtelspende Mariä (neben der Tür aufgehängt) sind andere Hauptstücke der mittelitalienischen Schule. Gegenüber den deutschen Stichen fällt im allgemeinen die einförmigere Strichführung in Parallelschraffierung und eine weniger kunstvolle Auswertung des Druckvorganges auf. Diese Gegensätze werden bei dem größten italienischen Stecher, dem Paduaner Mantegna, noch deutlicher. Er verfügt bei einer wahrhaft männlichen Kraft der Gestaltung doch nur über einen etwas einförmigen Vortrag, der freilich der rauhen Größe seiner gewaltigen Schöpfungen angemessen war. So war er derjenige, der Dürers männliches Wollen aufs stärkste befeuerte, der aber zugleich durch Dürers blühend reiche Formensprache überwunden wurde. Durch diesen großen Deutschen entfalteten sich unmittelbar darauf Holzschnitt und Kupferstich zu ihrer schönsten Blüte.

F. W.

Druck des 11. bis 20. Tausends in der
Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

